Marian Vasile

CONCEPTUL DE ORIGINALITATE ÎN CRITICA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

CARTEA ROMÂNEASCĂ

MARIAN VASILE

CONCEPTUL DE ORIGINALITATE ÎN CRITICA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ
1988

Scanned with OKEN Scanner

AVERTISMENT

Timpul (și spațiul cultural) pe care se aplică cercetarea e cuprins între 1800 (în *Țiganiada* apare prima dată termenul de „orighinal", cu sensul actual) și ultimul război mondial; în plan ideatic, pînă la avangarda literară, în manifestele căreia conceptul de originalitate își epuizează toate semnificațiile. A fost viața vie, bogată, tensionată a termenului, polarizînd în jurul lui mai toate ideile criticii românești timp de un secol și jumătate. După război intră ca o zestre comună, alături de alți termeni consacrați, în limbajul criticii literare.

Scanned with OKEN Scanner

A. ESEU ASUPRA ORIGINALITĂȚII

Scanned with OKEN Scanner

1. *Logica originalității.* Etimologia cuvîntului *originalitate* nu ne spune nimic despre sensul său modern, cînd ajunge să reprezinte un criteriu fundamental al valorilor culturale, nu numai artistice. *Origo* — era în latină un termen juridic : definea locul, cetatea de naștere a cuiva, de unde acest cineva își trage drepturile și îndatoririle. În vremea împăratului Constantin, termenul se referea la *coloni* și la domeniile de care erau legați acești lucrători supuși ai pămînturilor. Un *colon* nu avea voie să părăsească domeniul în care s-a născut. S-a ajuns, astfel, ca expresia *colon originalis* să desemneze copilul care se trăgea din părinți, ambii coloni — un fel de sclav de cea mai pură speță, care nu putea pune la îndoială dreptul proprietarului de stăpînire asupra sa. Ce distanță, chiar opoziție față de sensul de azi al originalității, care trimite la tot ce este mai liber și mai înalt în ființa umană. În Evul mediu era un calificativ negativ, echivalent cu anormalul, cu ilegalul și, cînd se referea la gîndirea cuiva, cu erezia. În limbile moderne, încă se mai păstrează acest sens disprețuitor (e drept, tot mai izolat) cînd se spune despre un individ că e un *original*, adică un om straniu, bizar, excentric, nenormal.

Echivalentul originalității în filozofia antică și medievală ar fi *individualitatea, noutatea, subiectivitatea.* În vremurile vechi însă individul era cel mai puțin prețuit sub aspect axiologic. Valoare avea numai generalul, specia, genul, substanța universală, în schimb individul, fiind perisabil, era expresia accidentului, a con-

Scanned with OKEN Scanner

tingenței, aspectul lipsit de orice consistență ontologică. Platon le reproșa sofiștilor că nu se ocupă de esențe, că se ocupă de accidente și deducea că ei se ocupă de neant, de inexistent. Nici pentru Aristotel, individualul, această „ousia protera", nu însemna ceva decît în măsura în care întruchipa substanțele secunde, specia, genul, acestea fiind persistente și universale.* Individuația era rezultatul accidentelor, iar accidentele nu spuneau nimic despre esența omului, erau întîmplătoare și nesemnificative ontologic. Aristotel afirma că într-o propoziție ca, de pildă, „Coriscus e cult" sau „Socrate e cult", atributul cult nu exprimă decît o însușire accidentală a omului, fără legătură cu esența lui. Altfel spus, „Socrate e om", dar faptul că „Socrate e cult" e ceva accidental, întîmplător, care poate lipsi fără să altereze esența omului Socrate. Este egal cu a spune că un om e *alb* sau *negru* sau *șchiop* sau *urît*. Accidentele psihologice, morale erau puse pe același plan cu accidentele fizice, acestea întîmplătoare, într-adevăr. Cum, ne-am întrebat, faptul că Socrate, Platon, Aristotel erau culți să fie totuna cu faptul că Socrate era urît, Platon frumos, Aristotel nu știu cum, burlac să zicem? Deci toată cultura europeană stă aproape două milenii sub semnul unui accident, a faptului că un Socrate, Platon, Aristotel erau inteligenți și culți? Atunci înseamnă că valorile culturale au o logică a lor, care este logica accidentului, a întîmplării și care diferă fundamental de logica esenței, aristotelică. Iată primul conflict care ne-a sugerat să concepem o logică a valorii, înțeleasă ca *logică a originalității*, întrucît accidentele nu fac decît să particularizeze, să diferențieze indivizii aceleiași specii. Nu spune Porfir, comentatorul lui Aristotel: „accidentul se exprimă în principal despre indivizi"; îi e propriu accidentului „să se enunțe în felul de a fi sau a se comporta al lucrului", al individului adică?

Luăm, deci, în serios afirmația lui Aristotel, că atributul „cult" e un accident care poate lipsi din definiția omului. Mai ales în ontologia sa, numită de urmași Me-

* Dan Bădărău, *L'individuel chez Aristote*, Paris, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

tafizica, filozoful e înclinat să judece esența omului din perspectiva speciilor și genurilor. Ca gen, omul e un animal, adică ceea ce se compune din trup și suflet (anima). Ca specie, el e un animal biped, sau un animal rațional. Este evidențiat, deci, atributul comun întregii specii, diferența specifică față de gen. Alte însușiri, ca alb, negru, înalt, scund, talentat, cult, moral, șchiop, imoral, inteligent, orb etc., pot fi reale, dar sînt întîmplătoare, „accidentale". Ele pot lipsi fără ca definiția omului să se schimbe. Desigur, am putea spune că omul e un „animal cultural" și-am defini esența omului, ca specie, în raport cu genul.* Aristotel însuși, în altă parte, îl definește ca „zoon politicon". Atunci logica valorilor s-ar integra firesc în logica clasică. O asemenea viziune nu ne-ar spune însă prea mult despre cultură, decît că toți oamenii sînt creatori de valori culturale. Fapt, în mare, adevărat, dar care nu ne-ajută cu nimic să descifrăm mecanismul valorilor. S-ar putea spune, atunci, că toți oamenii sînt în egală măsură creatorii tuturor valorilor. *Dialogurile* lui Platon sînt compuse de toți grecii împreună, *Ontologia* lui Aristotel, *Oedip*-ul lui Sofocle, de asemenea. Se poate spune, cel mult, că toți oamenii sînt înzestrați cu dispoziție creatoare, dar ea se manifestă diferit și în proporții diferite la diferiții indivizi umani : unul posedă un talent poetic, altul o inteligență speculativă, încă unul o gîndire preponderent politică, sau o sensibilitate mai acut morală ; unul e mai inteligent, altul e mai puțin inteligent, unul e mai mult, altul e prea puțin dotat cu talent artistic etc. Facultățile creatoare și proporția lor sînt repartizate diferențiat și întîmplător, „accidental", la diferiții indivizi. Așadar, intervine din nou „accidentul". Opera este rezultatul manifestării unei facultăți „accidentale". Toți oamenii gîndesc și filozofează, dar puterea de gîndire a unui Socrate este o excepție, deci un „accident".

* Dealtfel, filozofia modernă a renunțat la ierarhizarea însușirilor în *esențiale* și *accidentale* : „nimic nu este în sine *accidental*, ci față de o anume concepere a esenței. Ceea ce este *accidental* dintr-un punct de vedere, poate fi *esențial* din alt punct de vedere" (Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, București, 1983, p. 176).

Scanned with OKEN Scanner

Logica valorii, aşadar, diferă de cea clasică într-un punct fundamental. Este o logică a accidentului, nu a esenţei. *

Odată creată prin „accident", opera se conformează determinărilor universale ale lucrurilor : ea se compune din materie şi formă (sau formă şi conţinut, în termenii moderni) ; apoi categoriilor de cantitate, calitate, mărime etc. Dealtfel, e destul de elocvent în acest sens faptul că Aristotel amesteca lucrurile create de om cu cele create de natură, mai mult, explica procesul de producere a lucrurilor naturale prin sistemul de cauze care duc la producerea operei de cultură sau de artă. Exemplele sale preferate sînt din domeniul valorilor culturale : sculptorul care creează o statuie, arhitectul care construieşte o casă etc.

Din unghiul teoriei valorilor, confundarea lucrului cultural cu lucrul din natură ne apare însă abuzivă. E adevărat că lucrul concret, opera, nu diferă de celelalte lucruri : se supune aceloraşi cauze, naştere, perimare, moarte, se integrează aceloraşi categorii universale de materie, formă, calitate, cantitate etc. Dar opera are dimensiuni şi categorii pe care lucrurile nu le au.

O dimensiune specifică operei este dimensiunea etică. Cel ce gîndeşte şi creează o imagine filozofică asupra lumii, n-o face exclusiv pentru sine. El simte nevoia s-o comunice. În actul comunicării vedem un mobil fundamental etic. Creaţia omului funcţionează pentru toată specia umană. Este o creaţie pentru celălalt, presupus ca receptor şi partener. Un factor moral se află la baza cauzelor ce conduc la săvîrşirea unui produs artistic, ştiinţific, filozofic etc.

De-aici provine o altă deosebire între lucrul natural şi lucrul uman (sau creaţia culturală). Existenţa operei este limitată la existenţa speciei umane. Aceasta poate fi mai lungă sau mai scurtă în ansamblul existenţei

* De fapt, logica accidentului se integrează în ceea ce St. Lupaşco numeşte „logica comprehensiunii sau intensiunii", sau a „nonidentificării", sau a „particularizării progresive", a „actualizării relative a diversităţii", a întîmplării, a accidentalului... (Stéphane Lupaşco, *Logica dinamică a contradictoriului*, Bucureşti, 1982, p. 176).

Scanned with OKEN Scanner

universale. Nimic — s-a spus — nu este etern în univers, afară de universul însuși. Conform unor teorii genetice moderne, speciile nu sînt decît niște coduri biologice posibile care pot deveni reale în anumite condiții. Cînd dispar condițiile (de pildă atmosfera în jurul Terrei) dispar și speciile. Dispărînd specia umană, funcționalitatea operei ar dispărea la rîndul ei, transformînd-o dintr-o creație culturală într-un simplu lucru natural. Așadar, cultura se caracterizează prin efemeritate în raport cu natura, cu universul în sine. În schimb, cultura se caracterizează prin persistență în raport cu lucrurile din natură. Socrate, Platon, Aristotel sînt indivizi efemeri, dar opera lor le supraviețuiește uneori sute și mii de ani. Popoarele, națiunile sînt ele însele trecătoare. Cultura lor însă e mult mai persistentă, rămîne adică și după dispariția lor. Exemplele cunoscute : culturile asiriană, babiloniană, egipteană, elină.

Opera ca specie. Creația culturală mai prezintă însă unele aspecte esențiale, care o fac inabordabilă din unghiul logicii clasice. Primul și cel mai important e acela că, dintr-un produs accidental, opera se transformă în specie. Faptul vine să combată o altă afirmație aristotelică conform căreia „substrat pentru însușire este omul, trupul și sufletul, pe cînd *a fi cult* sau *a fi alb* sînt accidente. Cînd aceste însușiri se produc într-un substrat, ele nu se numesc *cultură*, ci *cult*, și nici *albeață*, ci *alb*". Într-adevăr, dacă definim esența omului ca „animal biped", atunci atributul de *cult* nu este decît un accident al unui individ sau altul. Socrate e *om*, doar prin accident fiind și cult. Dar Socrate își propaga ideile celor din jurul său, care și le însușeau, devenind ei înșiși *culți* în sensul lui Socrate. Așa s-a născut un Platon, un Antistene, un Aristip și mulți alții care s-au instruit la izvorul gîndirii lui Socrate. Incît, accidentul *cult* al lui Socrate devine prin asimilare și contagiune un *general*. Vreo două mii de ani mai toată Europa stă sub semnul gîndirii lui Socrate. Din adjectivul *cult* a derivat astfel substantivul *cultură*. Un *accident* s-a transformat într-o *specie*. Shakespeare, accidental un englez, a intrat în conștiința tu-

turor națiunilor și toți „hamletizăm" după *Hamletul* lui Shakespeare.

Putem spune că omul trăiește sub o specie naturală, totodată însă, sub o specie culturală. Toți cei care și-au însușit filozofia lui Platon se comportă ca niște indivizi ai speciei Platon. Procesul de receptare a valorilor culturale s-ar asemăna, schematic, cu raportul dintre specia și indivizii din natură. Am spus însă *schematic*, pentru că fenomenul e mult mai complex, el scăpînd, în integralitatea și dialectica lui, unei logici formale. În realitate nu există exemplare umane care se comportă total pasiv. Teoriile moderne ale receptării au stabilit că recepția unei opere de artă, de pildă, implică totdeauna factorii subiectivi, meniți să transforme semnificația primară a operei. Ceea ce vrea să spună că însăși recepția este accidentală și deci creatoare. Omul este receptor și totodată creator de cultură. O distincție frecventă în filozofia veche, între un intelect pasiv și unul activ, se potrivește cel mai bine fenomenului cultural. Apt să recepteze valori exogene, individul uman e în același timp apt să le dea o proprie, nouă semnificație, devenind astfel el însuși un creator. În Evul mediu, filozofia aristotelică a fost preluată și acordată gîndirii teologice, fiind apoi mult răspîndită în această formă. Modernii i-au dat în schimb o interpretare materialistă, interpretare sub care este înțeles azi Aristotel de mari categorii de receptori.

Se poate spune, mai mult, că prin *accidentele* sale orice individ uman se comportă ca o specie. Faptul a fost remarcat de multă vreme. Un filozof din sec. al XII-lea, Maimonide, îl semnala cu uimire și regret în lucrarea sa *Călăuza șovăielnicilor*: „Din cauza compoziției *multiple* a speciei omenești, căci, după cum știm, ea este lucrul *cel mai compus* din cîte ființează, există între indivizi o diferență atît de variată, încît aproape nu se întîlnesc doi indivizi în armonie, sub un raport moral oarecare... Cauza acestui lucru este diferența între firi, care dă naștere unei diferențe în materiile respective și de asemenea în *accidentele* care însoțesc forma; căci fiecare formă fizică are anumite *accidente particulare* care o însoțesc, în afara acci-

Scanned with OKEN Scanner

dentelor care însoțesc materia". Avem aici confirmarea că structurile morale sînt *accidentale*, adică diferă de la individ la individ: „O deosebire atît de mare între *individ* și *individ* nu se întîlnește la nici o altă specie de animale. Dimpotrivă, deosebirea dintre indivizii fiecărei specii este puțin sensibilă, cu excepția omului. Într-adevăr, se pot găsi doi indivizi care se deosebesc atît de mult în fiecare calitate morală, încît s-ar putea spune că *fac parte din două specii diferite*". Să nu uităm această distincție: indivizii umani nu sînt identici în raport cu specia, ci *fiecare individ uman este o specie*, un centru originar de iradiație morală, spirituală. Această constatare este necesară, ea va explica multe din caracteristicele complexului fenomen cultural. Mai consecvent aristotelic, nici Toma d'Aquino nu putea evita unele nuanțe care ar conduce la considerarea individului uman ca o specie: „Conceptul *speciei* nu poate fi enunțat despre Socrate, spunîndu-se: «Socrate este specia», ceea ce ar fi însă cu necesitate adevărat dacă conceptul om ar avea înțelesul unui concept al speciei potrivit existenței pe care specia o are în Socrate..."

Incercările de logică nominalistă merg mult mai departe în acest sens. Într-un tratat *Despre genuri și specii*, atribuit mai întîi lui Abelard, apoi lui Josselin din Soissons (1125—1151), se spune că universul nu e decît o colecție de lucruri particulare, nu o esență comună acestora. „Socratitatea" care îl constituie ca „formă" individuală pe Socrate nu există în afara acestuia și esența „om", care constituie în Socrate „socratitatea", nu subzistă decît în el. O asemenea teorie „avansează în prim plan" realitatea „singularului". Cel mai radical dintre nominaliștii medievali, W. Occam, neagă deschis realitatea universaliilor, a esențelor, a substanțelor generale: „Prin urmare — scrie el — dacă un universal este ceea ce nu este numeric unul — un sens pe care mulți îl dau „universalului" — atunci eu spun că nimic nu este un universal, în afară de faptul că acest cuvînt se folosește în mod abuziv, spunîndu-se că un popor este un universal, deoarece nu este unul, ci mai mulți. Dar aceasta ar fi o copilărie". Occam acordă substanță

Scanned with OKEN Scanner

numai singularelor. El consideră false propoziții ca următoarele: „Omul aparține quidditățiі lui Socrate"; „Omul este esența lui Socrate"; „Umanitatea este în Socrate" etc. Se poate afirma numai că „Umanitatea este Socrate", adică lucrul singular însuși, nu o esență din afară.*

Dar dacă nu se poate vorbi de o esență a umanității în afara oamenilor, se poate vorbi de o esență ce se naște din chiar omul singular. Mai mult, dintr-un „accident" al său, cum ar fi talentul, gîndirea, spiritul creator. Umanitatea nu e *în* Socrate, introdusă din exterior, ci ea este chiar Socrate, cel cult, creator prin accident. Iar această umanitate, prin accident, se extinde asupra altor indivizi singulari, devenind o esență, o substanță, un universal. Acesta este mecanismul creației și al recepției culturale. Cititorul este, în raport cu o operă (ce reprezintă specia), un individ, un singular. La rîndul său, prin însușirile sale „morale", este el însuși, potențial, o specie, întrucît poate fi receptat și însușit de alți indivizi umani.

Astfel, din punct de vedere cultural, afirmația „Umanitatea este *în* Socrate" poate fi valabilă numai întrucît individul Socrate și-a însușit „umanitatea" creată anterior de alt individ, Pitagora sau Parmenide, să spunem; de asemenea e justă afirmația „Umanitatea este Socrate", întrucît substanța singulară Socrate, cu „accidentele" sale, a devenit un model de gîndire pentru toți indivizii din jurul său. Un fapt accidental, original se transformă prin însușirea lui de către mai mulți indivizi într-o esență universală, generală.

* * *

Mai greu încă ne va fi să definim fenomenul cultural prin logica matematică, sau simbolică. Am văzut că omul cultural nu poate fi privit ca individul în care se încar-

* V. și I. Prigogine, I. Stenger, *Noua alianță. Metamorioza științei*, București, 1984, p. 388—389: chiar științele moderne „s-au eliberat, așadar, de o concepție îngustă asupra realității obiective care-și închipuie că trebuie să nege din principiu *noutatea* și *diversitatea*, în numele unei legi *universale* și *imuabile*... de-acum înainte ele sînt deschise *spre imprevizibil*...". Natura însăși evoluează prin impulsuri accidentale, generalizabile.

Scanned with OKEN Scanner

nează o esență exterioară. Faptul ar conveni logicii matematice care lucrează cu singulare fără esență și cu relațiile dintre ele. Numai că „singularele" umane (culturale) diferă atît de mult între ele, încît nu pot fi încadrate într-o relație, ca de pildă de la individ la o mulțime de indivizi. Căci ar fi un raport dintre o specie și o mulțime de specii. * Iar diferențele sînt atît de mari încît oamenii (omul cultural) nu pot constitui un grup, o mulțime uniformă. Logica simbolică s-ar putea aplica numai la procesul de receptare, înțeles schematic, adică la faptul că mai mulți indivizi, o clasă socială, un popor, un grup de popoare se integrează spiritual aceleiași concepții. Exemplul potrivit ar fi acela al Evului mediu religios. Popoarele din Vest se conformează creștinismului catolic, cele din Est creștinismului ortodox. Un alt grup — religiei mahomedane etc. Am avea de-a face cu clase de indivizi, clase de popoare, integrate unei clase religioase. **

Am văzut, însă, că fenomenul receptării este departe de a fi uniform. Iar dacă Evul mediu cultural pare a oferi un asemenea exemplu, alte epoci sînt elocvente pentru diversitatea recepțiilor uneia și aceleiași valori. Dacă, de pildă, gîndirea lui Socrate se înalță la valoarea unei specii culturale, ar trebui să avem un grup de indivizi care gîndesc identic cu Socrate : Platon, Xenofon, Aristip, Antistene, Diogene etc. În realitate, însă, din izvorul Socrate se nasc mai multe izvoare, independente între ele. Fiecare din cei numiți interpretează personal gîndirea lui Socrate, devenind, la rîndul lor, întemeietorii unor școli diferite, chiar opuse, de filozofie : platonică, cinică, cirenaică,... Nu prin înglobarea unor cercuri într-un cerc mai mare, ci prin spargerea cercului mare în mai multe cercuri, acesta e modul de propagare a valorilor culturale. La rîndul lor, elevii unui Platon s-au diferențiat, interpretînd independent concepția dascălului lor, iar uneori și în vădită opoziție,

* Omul cultural poate fi privit cel mult ca o „mulțime singulară", „o mulțime cu un singur element" precum în *Scrisori despre logica lui Hermes* de C. Noica (București, 1986).

** În acest caz opera va fi proprietatea F a indivizilor receptori x ; iar procesul receptării s-ar nota cu $F(x)$.

Scanned with OKEN Scanner

cum e cazul lui Aristotel. În cercetarea acestui fenomen rămîne inoperantă o logică a integrării, ca și una a modelării. Mai potrivită ar fi o logică a dezintegrării pentru a reprezenta și descrie raportul dintre operă și receptare. Un model se dezintegrează, se sparge în mai multe modele. O specie în mai multe specii.

Pe de altă parte, tendința de a modela realitatea, proprie logicii simbolice, de a impune realității culturale un model artificial, se izbește de aceleași inconveniente. Un model construit, ca și unul viu (exemplele de mai sus) nu sînt niciodată însușite identic de mai mulți indivizi. Comportamentul lor e departe de a fi același în raport cu modelul cultural. Dacă există aici vreo regulă, este mai curînd regula opoziției față de modelul impus din exterior. M. Bahtin demonstra (în *Rabelais și cultura populară în Evul mediu și Renaștere*) că masa indivizilor din Evul mediu se coaliza spiritualmente în degradarea și „înjosirea" modelului cultural impus de oficialitățile medievale, „de sus în jos".*

În epoca modernă, reacțiile față de model sînt încă mai acute și mai diversificate. Acum nici o operă, nici un model nu mai e privit ca o recomandație tabu; ci o operă, sau un model, își primește foarte curînd, chiar în cadrul creației culte, o replică, într-o altă operă. Iar receptorul de rînd nu se supune niciodată, în totul, unui singur model spiritual. În zona europeană, mai ales, fiecare individ tinde să-și elaboreze propria sa concepție culturală și să se comporte în consecință, adică liber de toate modelele care-l înconjoară. Nu cu un model, cu o singură specie culturală avem de-a face, ci cu o mare de specii.

Înțelegerea umanității culturale ca o asociație de specii conduce la o serie de considerații inedite, nu și neadevărate, asupra valorilor culturale. Am văzut că însuși procesul receptării nu este unul pasiv, ci activ, adică este tot un proces creator, fapt ce denotă o continuă creativitate în interiorul organismului cultural. O

* Alte aspecte, cum e barocul față de clasicism, denotă, în artă, o permanentă tendință spre „actele inovatoare" (v. R. Munteanu, *Clasicism și baroc*, București, 1981, p. 76).

Scanned with OKEN Scanner

multiplicitate de valori coexistă în acest organism, se întretaie, se întreţes, de asemenea, o multiplicitate de valori se nasc în fiecare clipă din existenţa culturii. De-aici rezultă o mare mobilitate, un teribil dinamism al culturilor, în care nimic nu e fix, odată pentru totdeauna, ci totul se află în continuă mişcare şi metamorfoză. Dacă speciile naturii (cu toate modificările lor în timp) apar ca nişte entităţi imobile, speciile culturale dovedesc o mobilitate uluitoare.

Dintre concepţiile logice cunoscute, cea mai adecvată actului de creaţie este logica *nominalistă*. Am invocat uimirea lui Maimonide în faţa diversităţii indivizilor umani, care tind, fiecare, să se comporte moral, ca o specie separată. Am citat apoi critica universalelor la Occam. Dar gîndirea nominalistă e mai veche şi o întîlnim la un Antistene, contemporan cu Platon, elev şi el al lui Socrate, care însă trage alte concluzii din lecţiile acestuia, opuse teoriei platonice. „Nu există generalul. Realul este numai ceea ce este individual, restul nu sînt decît nume care desemnează o totalitate." Accentul axiologic se află pe individual, universalul ontologic e negat. Sofiştii, de asemenea, propagau ideea că orice expresie este subiectivă, nu exprimă un adevăr ontologic. Platon şi Aristotel au risipit multe energii ca să compromită raţionamentele sofiştilor. Au izbutit, iar concepţia lor esenţialistă s-a impus ulterior, dominînd filozofia medievală. Dar eforturile de logică nominalistă n-au dispărut: le întîlnim la stoici, apoi la scolastici, de la Roscellinus la Occam, şi se generalizează în filozofia engleză la Francis Bacon, sau Locke, unde se pun bazele ştiinţei moderne, întemeiată pe o atitudine nominalistă. Pentru ei genurile şi speciile sînt simple vorbe, „nu au nici un corespondent în natură", cum spune Locke. „Dacă am avea spiritul perfect — scrie Condillac în 1746 — ar exista tot atîtea clase cîţi indivizi există", amintind de constatările, mai vechi, ale lui Maimonide. Deşi nominalismul s-a impus de multă vreme în filozofie, în ştiinţă, teoriile literare au continuat să vadă în opera de artă o imitaţie, ideea creaţiei individuale generalizîndu-se tîrziu, cu romanticii.

Scanned with OKEN Scanner

Din filozofie la știință și literatură, ideea originalității se va impune în toată estetica și teoria culturii moderne. Teoriile genetice actuale vin să confirme experimental, dacă mai era nevoie, „unicitatea", „variabilitatea psihologică", morală a speciei umane și nu numai umane, „diversitatea ca cel mai valoros capital al speciei".

Dar să revenim la nominalism. Această logică se aplică adecvat la actul creației. Nu există modele, există opere individuale. Din cercetarea lor, noi — un Aristotel, Horațiu, Boileau — extragem trăsături comune și propunem un model abstract al operelor literare. El există doar în mintea noastră, a teoreticienilor, în practică întîlnim o diversitate de opere.

Totuși, cum apar structurile, genurile, culturile naționale, folclorul popoarelor? Aici logica nominalistă trebuie completată cu o logică clasică, aristotelică. Creația operei se datorează unor facultăți accidentale, individuale, originale. Originală, unică, opera devine însă prin însușirea ei de mai mulți indivizi, prin reproducere, prin imitație, un model, o specie, o structură universală. Așa apar genurile, speciile literare. Se pot invoca exemple, bine verificate, în cercetarea istorico-literară, care dovedesc mecanismul procesului de speciație în artă, literatură, cultură. Comedia, ca specie, are un istoric. Ea apare la Aristofan sau, anterior, la un Magnes. Este creația unor indivizi. Este apoi modificată de un Menandru, perfecționată de Plaut, Terențiu, formă în care va fi preluată de popoarele moderne; este imitată în Italia renascentistă, în Spania, în Anglia, în Franța clasicismului. Prin imitare, se generalizează, devine o structură universală, oarecum fixă. Așa s-a format o specie literară. Alt exemplu: epistola, ca specie poetică, e creația lui Horațiu. Ea va fi imitată de poeții Renașterii, mai ales de cei ai clasicismului, în Franța cu Boileau, Voltaire, în Anglia cu Pope etc. De-aici se răspîndește în toată Europa, inclusiv în literaturile est-europene. Așa s-a constituit o altă specie literară. În procesul de receptare opera se comportă conform unei logici aristotelice, în care există un universal care se întrupează într-o mulțime de indivizi, identici în esență,

Scanned with OKEN Scanner

diferiți numai în *trăsăturile accidentale*. Să reținem însă acest termen, *trăsături accidentale*, specific indivizilor receptori.

Cum se formează tradițiile culturale? Nu știm cînd apare prima operă de creație culturală, originea ei se cufundă în negurile începuturilor istorice. Specia umană, prin caracterele ei genetice, e o specie culturală. Individul uman se naște într-un univers semiotic constituit din valori, opere universal acceptate, în care un grup uman, ca și un individ, introduce un criteriu propriu de selecție. În termeni genetici, am avea un cadru mezologic, la care fiecare individ, unic, la fel un popor, cu caracterele sale distincte, dau „răspunsuri particulare". Am văzut cum s-au format unele genuri și specii literare; am exemplificat cu epistola, comedia. Cunoaștem, în bună măsură, cum s-au format unele culturi din cele atestate istoricește. Poporul roman se naște într-un mediu cultural dominat de civilizația elină. O imită în mare parte, dar mai ales selectează din ea valori corespunzătoare structurii sale psihologice și morale. În literatură, de pildă, comedia corespunde mai mult spiritului latin, care, în schimb, rămîne insensibil la tragedia greacă. Ulterior, poporul roman inovează în domenii precum creația juridică, politică, administrativă, fiind însă mai puțin predispus spre filozofie. Chiar în literatură, apar specii pur latine, ca epistola, satira. Comedia însăși, deși imită masiv comedia „nouă" a lui Menandru, este perfecționată de poeți ca Plaut, mai ales Terențiu, iar în această formă latină e moștenită de popoarele europene moderne, Terențiu fiind modelul optim recomandat de clasiciștii francezi.

Tradiția însă nu poate fi concepută ca un bloc ideologic indestructibil. În interiorul său se petrece un permanent proces de resemnificare, de inovație. Cercetările moderne în domeniul creației populare au demonstrat că folclorul, care părea cel mai fix, prin reluarea unor formule, scheme, motive mitologice vechi, se află totuși în continuă reinterpretare și resemnificare a acestora. Mai mult, fiecare interpret popular tinde să fie un creator original: adevărata viață, sensul

Scanned with OKEN Scanner

real al structurilor folclorice se naște în actul interpretării, caracterizat printr-o mare variabilitate și mobilitate.

Formarea structurilor, tradițiilor, genurilor, speciilor poate fi privită prin analogie cu creația din limbajul actual. Aici s-au manifestat două teorii opuse. Una se întinde de la Vico la Lévy-Bruhl și afirmă că limbajul culturilor primitive ar fi pur simbolic, metaforic, deci individual, în consecință mai expresiv. Limbile moderne, dimpotrivă, denotă un limbaj abstract. A doua teorie, mai recentă, susține că limbajul primitiv ar fi abstract, iar cel simbolic, individualizator, îi urmează. Exemple sînt etimologiile lui Benveniste, de pildă etimologia *stejarului*, cu rădăcini identice în limbile moderne, în greacă și sanscrită. La origine cuvîntul (în greacă — *drus*) ar fi însemnat „ceea ce e puternic, neclintit", apoi „lemn" (categorie generală), abia mai tîrziu — copac, stejar. Procesul este acum invers, de la abstractul primitiv, la concretul modern. Tzv. Todorov (în *Teorii ale simbolului*) se încadrează tot aici, cînd judecă simbolul primitiv, prin procedeele tropice moderne: metafora, sinecdoca, metonimia așa cum se manifestă în limbajul actual, obișnuit. Pornind de la Todorov, am putea afirma că omul s-a născut cu ambele forme ale limbajului, abstractă și concretă, și cu ambele funcții: de comunicare și de creație. Producția de semne din limbajul primitiv poate fi bănuită prin analogie cu producția din limbile a căror istorie o cunoaștem, limbile clasice, latina, greaca, limbile moderne. Paul Ricoeur, preluînd o idee din chiar *Retorica* lui Aristotel, constată (în *Metafora vie*) că producția lingvistică pornește de la o metaforă individuală, care prin asimilare se lexicalizează, adică se abstractizează, intră în limbajul comun. În alt context, un cuvînt abstract poate deveni din nou metaforic, deci individual, îmbogățind cu alt sens lexicul unei limbi.

După acest model se interpretează și genurile, speciile, tipurile de discurs (Todorov le concepe astfel în *Les genres du discours*). Un text este individual, e creația unui individ cu anume accidente morale, psihice. Adoptarea lui de un grup de indivizi, imitarea

Scanned with OKEN Scanner

lui îl transformă într-un model, într-o specie sau într-un gen. Urmează încălcarea lui într-o altă operă individuală, într-un alt text original. Atunci genul vechi se banalizează, se lexicalizează, nu mai prezintă interes artistic. Un nou gen se va naște prin expansiunea noului text original. Aceste două tendințe, lexicalizarea și metaforizarea, există simultan în limbă, fapt ce infirmă distincțiile între epoci metaforice și epoci abstracte în funcție de presupusa succesiune a celor două moduri de semnificare. Procesul se poate observa și la structuri mai ample, la culturile popoarelor, la tradiții culturale. Cultura greacă s-a format printr-un proces de selecție și creație în corpusul de valori moștenit de la egipteni, traci, sirieni. Acestora li se dă o semnificație nouă, în plus se creează noi tipuri de discurs, noi genuri, specifice spiritului grec, pe care le-au moștenit, la rîndul lor, culturile moderne : filozofia, retorica, genul epic, liric, dramatic, cu speciile cunoscute. La un moment dat, prin deschiderile alexandrine, cultura greacă se lasă din nou influențată de valorile orientului. Urmează o epocă alexandrină, diferită ca spirit, apoi o epocă medievală, în care valorile antice sînt resemnificate conform spiritualității creștine. Apar acum alte genuri, specii, alte tipuri de discurs, o altă filozofie, care face din filozofia și logica platonico-aristotelică o simplă „ancilla". Avem, astfel, cultura bizantină. Intervenția spiritului modern reia unele din structurile antice, creează altele, resemnifică tot bagajul de valori anterior. Avem cultura Greciei moderne. Trei culturi pe același sol, în același mediu geografic vin să diminueze teoriile mediului ca factor determinant al spiritului ; să confirme, mai curînd, o explicare a evoluției culturale prin mutațiile genetice, care sînt mai puternice decît cadrul mezologic, deși se intercondiționează cu acesta.

Așadar, culturi, tradiții, genuri, specii, opere există în arsenalul cultural al umanității, dar sînt într-un proces de continuă resemnificare, de recreare, fapt ce, de altfel, chiar întreține, vii, nepieritoare, aceste valori. Dinamismul culturilor e reconfortant pentru culturile înseși. Fenomenul apare mai ales cînd privim istoricul

Scanned with OKEN Scanner

unor structuri din literatura cultă. În funcție de predispozițiile morale ale unor epoci, ele au perioade de înflorire, ca modele exemplare, dar și perioade de eclipsă, de dizolvare, pînă la dispariția unor specii din literaturile moderne. Multe din speciile antice au fost deformate în Evul mediu pînă la nerecunoaștere. Drama antică e greu de recunoscut în teatrul liturgic (dealtfel, specialiștii îi află acestuia alte origini decît teatrul grec); comedia dispare total și reapare, în Renaștere, prin descoperirea operelor lui Plaut, Terențiu. Satira, epistola, la fel, nu se pot depista în lucrări cu acest nume din Evul mediu. În schimb sînt reluate în epoca modernă, prin recrearea lor în poezia popoarelor europene. Mai mult, viața lor însăși e asigurată printr-o continuă primenire și modificare în actul de creație originală. Ca să reluăm exemplul comediei: strict codificată, normativizată în clasicismul francez, era pe cale de dispariție, prin devitalizare spirituală, dacă n-ar fi fost modificată în operele individuale ale scriitorilor realiști din sec. al XIX-lea: Gogol, Caragiale, Nușici etc. Iată cum individualitățile originale, prin forța lor creatoare, novatoare, fac să renască interesul pentru anumite specii pe cale de dispariție. Altele, multe, cum sînt o serie de specii medievale, ca poemul eroic, vilanela, au dispărut, întrucît n-au mai fost reînviate în opera unor mari scriitori moderni. Ar putea reînvia, în cazul invers, al reluării lor în operele unor spirite noi, originale. Originalității, individualității, i se datorează atît mobilitatea structurilor culturale, cît și întreținerea spiritului viu al tradițiilor.

Totuși, în pofida acestui dinamism al structurilor tradiționale, există și tendința unei modelări culturale, tendința de impunere a unor norme spirituale pe o durată mai lungă. Un spirit universalist domină, astfel, culturile medievale, în care tendința individuală este dezavuată, originalitatea e socotită un fapt reprobabil, noutatea este exclusă din creația culturală. După un mileniu de desconsiderare însă, spiritul individualității, al originalității se înalță la rang de principiu dominant al valorilor, fiind factorul cel mai dinamic, mai viu al culturilor moderne, cu repercusiuni însemnate în gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dire, în artă și în viață. Să-i urmărim, pe scurt, fenomenologia, întrucît aceasta e tema lucrării noastre.

II. *Ipostazele originalității.* În secolele XII—XIII nominalismul, stimulat și de filozofia arabă, provoacă o scindare în lumea filozofiei europene medievale. Un Amalric de Bène, un Siger de Brabant, profesori la Universitatea din Sorbona, schimbă direcția filoozfiei de la transcendent la materie, de la universale la singulare, de la divin la individul uman. Afirmînd că divinitatea se află în fiecare din oameni, Amalric oferă prilejul unui predicator ortodox să constate polemic „nebunia" amalricanilor care-și spun „în inima lor: *Ego sum Deus*". Cuvintele aruncate cu dispreț și atribuite exagerat primilor averroiști vor deveni cu timpul un principiu fundamental al gîndirii europene moderne. „*Cogito — ergo sum*" al lui Descartes are aceeași semnificație, statuarea individului în centrul universului. Dar dacă acest *cogito* se mai referea în rațiunea lui Descartes la o facultate comună speciei umane, devine mai tîrziu la Paul Valéry un atribut exclusiv al individualului: *Je pense, donc je suis* înseamnă la Valéry *J'invente, donc je suis*; accentul se mută de la gîndire la *Eu*, de la *pense* la *Moi*. *Eu* gîndesc, *Eu* creez, *Eu* inventez, *Eu* mai mult decît rațiunea mea, *Eu* mai mult decît facultatea comună tuturor oamenilor.

Avem în cîteva cuvinte tot sensul culturilor moderne, întemeiate pe resurecția individualității în existență și creație. Noutatea, originalitatea, devine criteriul valorilor, personalitatea — scopul societăților, orgoliul individual — mobilul activității și creației, iar rezultatul acestui principiu activ e civilizația și cultura popoarelor moderne.

Această întorsătură a spiritului, această schimbare de 180° nu se putea produce fără contorsiuni și crize ale conștiinței. Cercetătorii au observat în gîndirea lui Leibniz un efort dramatic de a împăca elemente contradictorii. El însuși constată că se află într-un moment care inițiază „o nouă ordine a lucrurilor" pe care se străduie să o justifice prin teoria monadelor, care sînt „simple substanțe", nedecompozabile. Între ele nu există

Scanned with OKEN Scanner

nici o „intersubstanţiere", „tot ce fac provine din interiorul lor".

Ideea se răspîndeşte, se implîntă mereu mai mult în realitatea vieţii, a societăţii. Iluminiştii şi Rousseau o transpun în politică, economie, drept, pedagogie. „Omul s-a născut liber, dar pretutindeni e în lanţuri."

Consecinţele acestei atitudini sînt numeroase şi multe dintre ele sînt chiar surprinzătoare. Prin renunţarea la spiritul universal, se prăbuşea o întreagă ierarhie socială a claselor şi castelor. Indivizii devin egali în faţa universului, la fel drepturile lor la existenţă, la posesia bunurilor terestre; accesul la creaţie devine liber. Dar printr-un viclean joc al raţionamentului, ideea individualului se întoarce uneori împotriva ei însăşi. Nu există, de pildă, o morală care s-ar naşte prin decizie extraindividuală, universală. Sentimentul moral se naşte din Eul însuşi, printr-o „rezoluţie intimă", faţă de care faptele exterioare, sociale nu au nici un efect, aşa cum un Eu moral nu poate influenţa un alt Eu. Prin aceasta etica devine privilegiul individualităţilor alese, singulare, care trebuie să se izoleze de masa lipsită de decizie personală. Pentru Kierkegaard, viaţa religioasă însăşi creşte din individ, ci nu i se impune din exterior. Dar aceste eforturi nu sînt la îndemîna tuturor indivizilor şi nu sînt transmisibile. Astfel se naşte un nou elitarism, întemeiat acum nu pe o stratificare de sus în jos, ci pe o selecţie de jos în sus, prin ridicarea unor individualităţi neobişnuite din rîndul largilor mase de indivizi. O întîlnim teoretizată de Max Stirner *(Unicul şi proprietatea sa,* 1845). El propune o nouă ordine socială în care organizarea muncii priveşte numai pe aceia care se ocupă cu îndeletniciri comune. În schimb, individualităţile creatoare de opere „unice", ca Rafael, nu pot avea nici o răspundere în planul social, ci numai recompense. Inegalitatea, aici strident formulată, combătută de Marx la vremea respectivă, exprimă într-un plan al spiritului încă un pas spre eliberarea individului de sub puterea generalurilor anterioare, sociale şi morale. Societatea burgheză, deşi adoptase concepţia antropocentrică, nu renunţase decît parţial şi formal la structurile sociale şi juridice ale Evului mediu, la prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiul stratificării pe clase economice. Or, spiritul individualității, odată dezlănțuit, înțelegea să-și poarte revolta în contra tuturor normelor extraindividuale, chiar a legilor și generalurilor mai recente, constituite pe bazele rațiunii. O asemenea iconoclastie nelimitată o întîlnim curînd la Nietzsche, teoreticianul „supraomului", pentru care dogmele religioase și dogmele raționaliste ale burgheziei moderne sînt la fel de ostile în raport cu individualul. Acesta este instinct pur, puternic, vital, mobil, creator, îndreptățit să calce peste orice reguli și norme morale impuse din exterior. Dumnezeu a murit, rațiunea e o minciună, egalitatea oamenilor în fața lui Dumnezeu e o ipocrizie care împiedică „devenirea" și ascensiunea vitală a instinctelor superioare, alese. „Nu vă lăsați înșelați de valori mincinoase!", adică de orice valori constrîngătoare.

Împotriva rațiunii moderne, dogmatice, se va ridica în același timp Unamuno, care promova un individual viu, întemeiat pe trăire, pe acțiune pornită din impulsuri interioare, vitale: „Acesta-i adevărul: lumea este cum i se pare fiecăruia, iar marea înțelepciune e s-o făurim după voia noastră..." Totul e „să începi a bate cîmpii cînd nimic nu ți-a dat prilej, ca o răzvrătire generoasă împotriva logicii, tirana cea mai cruntă a spiritului". Și această filozofie „nu se învață la catedre și nici nu se expune prin logica inductivă și deductivă, și nu rezultă din silogisme sau din laboratoare, ci izvorăște din inimă". Trăirea însă nu exclude apropierea oamenilor, ca la Nietzsche, ci o presupune. Iubirea e sentimentul vital care „a dat naștere tuturor minunilor". „Pentru fiecare din noi, *centrul* se află în sine însuși. Dar nu poate făptui nimic dacă nu-l polarizează; nu poate trăi dacă nu se descentrează. Și cum să se descentreze dacă nu tinzînd spre un altul ca el?" Un asemenea eu respinge însă orice relație pe care i-ar impune-o logica, deosebită de pornirile inimii, ale vitalului: „Viața este criteriul adevărului și nu logica, care este doar al rațiunii... Atunci cînd matematica ucide, matematica e o minciună".

Individualul se caută astfel pe sine, imaginîndu-se în diferite ipostaze succesive, rațională, sentimentală,

Scanned with OKEN Scanner

vitală. Procesul devine sinuos, contradictoriu, eul se încurcă în antinomiile sale, se neagă într-o formă, se afirmă în alta. Avem acum un individual al „inimii", sau al „instinctului" care se luptă cu individualul raţiunii, cu ştiinţa, cu matematica.

Dar ştiinţa, ea însăşi, a contribuit imens la această descătuşare a individualităţii din temniţa unor adevăruri universale. Mai mult, ea însăşi provenea din această mutaţie a spiritului de la general la particular, de la universal la individual. Că ştiinţa este efectul încrederii în sine a individualităţii umane, e un fapt cunoscut din chiar zorii filozofiei moderne. După Locke, îl vom vedea pe David Hume proclamînd că toate ştiinţele, chiar cele ale naturii, sînt produsul facultăţilor omului. Natura umană ar fi „centrul sau capitala acestor ştiinţe" şi, în consecinţă, Hume întreprinde o ştiinţă a naturii umane, ca fundament al celorlalte ştiinţe. Pe categoriile sensibilităţii umane se întemeiază ştiinţa în filozofia kantiană. În vremea noastră, acest spirit constructor al ştiinţei, mai mult decît revelator, este exprimat deschis de savanţi, care admit că cercetările ştiinţifice pornesc mai mult de la ipotetic decît de la real, de la posibil mai mult decît de la existent (Weiszecker). Ceea ce nu înseamnă că se neagă legile obiective ale realului, dar că se presupune o infinitate de relaţii obiective, din care ştiinţa alege, selectează, în care, într-un chip sui-generis, îşi impune ordinea proprie.*

Astfel, expansiunea individualului în cultura europeană modernă deschide porţi largi de manifestare şi creaţie a omului în toate sectoarele vieţii. Se intră astfel în domeniul libertăţii infinite a spiritului; această libertate atît de creatoare nu e lipsită de contradicţii, de capcane, de pericole pentru existenţa umană.

III. *Ethosul originalităţii.* Dar acest conflict al individualului cu universalul, întrucît se referă la conştiinţa şi existenţa umană, poate fi numit un conflict moral, cu atît mai mult cu cît el nu apare la nivelele existenţiale extraumane. Lucrurile şi fenomenele naturii tră-

* V. Anton Dumitriu, *Culturi eleate şi culturi heracleitice*, Bucureşti, 1987, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

iesc într-un determinism absolut, particularul și generalul se află aici într-o relație perfectă, pașnică, neconflictuală. Astfel, diversele raporturi dintre cei doi termeni de-a lungul istoriei pot fi privite ca tot atîtea raporturi morale, sau tot atîtea restructurări, revizuiri ale concepției morale. La Platon morala se întemeia pe factorul general, pe accesul la esență, unde se afla binele, ca și adevărul. Aristip (care nu recunoștea decît existențele subiective, individuale) promova o morală hedonistă. Evul mediu ne relevă o morală a universalului, evul modern — o morală, în ansamblu, a individualului. Cum conceptul de moral conservă încă reminiscențe din structurile excesiv universaliste ale Evului mediu, vom întîlni în vremurile moderne frecvente negații ale ideii morale, alergii provocate de un cuvînt cu o atît de grea moștenire, dar care nu exprimă decît tendința de așezare a ethosului pe baze noi, individualiste. Mai ales evoluția literaturii în epoca modernă ar avea printre caracterele specifice conflictul dintre valorile estetice și valorile morale. Examinate mai nuanțat, faptele istorico-literare ne relevă însă nu atît o contradicție între valorile reale, etice și estetice, cît mai curînd un conflict al noțiunilor și o ceartă a cuvintelor. A fost un drept al valorilor filozofice, estetice moderne, mobile și dinamice, de a se opune unor concepte perimate și regresive; dar iconoclastia artei, a poeziei îndeosebi, s-a dovedit a fi o criză de revizuire și înnoire a moralei sociale înseși. Esteticul nu reprezenta în acest plan decît eticul însuși în plină metamorfoză. Un model etic nou tinde să se constituie acum, întemeiat pe principiul antropocentric al spiritualității moderne.

Conform modelului medieval, omul nu are o valoare autonomă ca individ, ci numai prin renunțarea la individualitate și dizolvarea sa în elementul divin. „Societățile omenești din Evul mediu, în Apus și încă mai mult acelea din Răsărit, condamnă orice individualizare, ele vor, dimpotrivă, o cultură tipică." Conform spiritului laic modern, omul are toată valoarea în sine, ca individ, contrar oricăror criterii generale formulate a priori. „În epoca individualismului, individul este oarecum

Scanned with OKEN Scanner

constituitor de opinie, el este legea" (N. Iorga). Aici realitatea există numai în Eu, dincolo există numai în El, în universal.

În *Confesiunile* lui Rousseau avem tentativa modernă de a prezenta „un om în tot adevărul naturii sale și acest om voi fi Eu însumi". În *Confesiuni* și în *De civitate Dei*, Augustin propunea un om suprimat ca individ, consistent numai în elementul divin, el negînd valoarea celor „ce se cred puternici și înțelepți prin propria lor virtute".

Pot fi examinate tot paralel și raporturile dintre etic și estetic, în cele două epoci. În viziunea lui Augustin, literatura antică se prezenta scandaloasă prin conținutul ei imoral, mergînd pînă la a imagina pe scenă zei în posturi detestabile etic, de pildă pe Jupiter în delict de adulter, ca în *Amphitrion*, comedia lui Plaut. Arta e negată, ca altă dată la Platon, și izgonită din „cetate" în numele moralei. Asemenea spectacole teatrale — spune Augustin cu dispreț — „fac parte din acele studii așa-numite «oneste» și «liberale» și bătrînii îi obligă pe copii să le citească și să învețe din ele".

Sensul epocii moderne îl aflăm exprimat cu maximă fermitate în poetica „avangardei literare" unde, invers acum, morala este exclusă din „cetatea" artei: „Revoltă totală, pînă la anarhie, fără degetul pe buze al moralei. Dada știe tot, Dada scuipă tot". Sau, tot în manifestele lui Tzara: „necesitate severă fără disciplină, nici morală și scuipăm pe umanitate". Acestea sînt cele două extreme ale relațiilor, mai totdeauna încordate, dintre artă și morală. Arta, poezia reprezenta individualul în ascensiune, realitatea în mișcare și devenire; morala reprezenta vechiul universal, static, încremenit, incoruptibil.

*

* *

Resurecția culturii antice în perioada Renașterii a însemnat primul pas în procesul disocierii valorilor din sincretismul religios al Evului mediu. Arta, știința, morala, dizolvate pînă atunci în religie, încep să-și afle

Scanned with OKEN Scanner

un scop autonom, un scop în sine. Privit pur teoretic, fenomenul ar semnifica o decădere a valorilor din orizontul moral absolut, dar judecată în funcționalitatea ei, această desprindere din întreg are ca rezultat întemeierea unei morale noi, laice, reconfortantă și stimulativă în planul creației culturale. Apar acum literaturile naționale și valorile noi, cu accent pe invenție și originalitate. Resursele individuale ale europeanului, reprimate timp de un mileniu, se exprimă într-o diversitate de valori, într-o nouă cultură și literatură, cu aspect cromatic, accesibilă și corespunzătoare nevoilor reale, „terestre", ale omului.

Clasicismul francez, deși impune un sistem riguros de norme și stabilește modele fixe în literatura antică, nu este, cum s-a spus uneori, o abatere, un moment de stagnare în evoluția modernă spre particularizare a valorilor literare (Paul Hazard, E. Papu). Toate aceste eforturi teoretice, devenite curînd dogmatice, aveau ca scop formarea unei mari literaturi naționale. Toate aceste reguli urmau relevării spiritului francez în creația literară. Se știe cum Taine descoperea în fabulele lui La Fontaine o lume cu totul specifică veacului al XVII-lea francez. De altfel, sensul modern al clasicismului se poate vedea și din reflexul pe care l-a avut în alte literaturi, îndeosebi în literaturile est-europene. În cultura rusă, literatura modernă, națională începe cu A. Cantemir și Lomonosov, doctrinarul de influență clasicistă. Apar acum primii scriitori prin care limba rusă cu tezaurul ei spiritual se emancipează în literatură: Derjavin, Sumarokov, Fonvizin etc. Primele versuri în limba română provin de la autori care aveau contact cu literatura renascentistă și clasică occidentală: Udriște Năsturel, Miron Costin, Dosoftei... Mai tîrziu, un Heliade Rădulescu îndemna la creație națională, recomandînd totodată precepte din Boileau și La Harpe.

Nu trebuie uitat, de altfel, că în chiar secolul al XVII-lea disidențele față de doctrina celor trei unități au apărut foarte curînd la scriitorii clasici înșiși: Corneille, Molière, Balzac. Iar cearta dintre antici și moderni începe imediat după publicarea *Artei poetice* a lui Boileau. Un Fontenelle, un Charles Perrault îndeo-

Scanned with OKEN Scanner

sebi, demonstrează în contra lui Boileau superioritatea scriitorilor moderni față de antici.

La începutul secolului al XVIII-lea se impune ideea relativității frumosului. „Frumosul cel mai frumos, dacă mă pot exprima astfel — scria abatele Trublet — e frumosul cel mai singular, cel mai nou, cel mai departe de vreo asemănare cu frumosul știut." Originalitatea devine deja unul din criteriile esteticului. Iar în 1719 (*Reflecții asupra poeziei și picturii*), abatele Dubos proclama că ideea frumosului diferă la diferite popoare și epoci, după climă, rasă, națiune, condiții istorice.

Deși clasicismul își îndeplinise rolul său în procesul de diversificare a valorilor, sistemul său teoretic devine curînd o dogmă, care se opune dezvoltării ulterioare a acestui proces. În 1710 apar renumitele *Solilocvii* ale lui Shaftesbury împotriva viziunii aristotelice și clasice. Accentul se mută de la exterior la interior, de la realul ideilor generale clasice, la subiectul creator, care devine un inventator al realului, al unei lumi noi, conforme cu chipul intim al poetului. „Estetica organică vede în opera de artă un organism cu o legitate interioară, care, la fel cu organismele din natură, nu este determinat din afară, nu este heteronom, ci autonom. De aceea, opera de artă nu poate fi adaptată la nici un canon general, stabilit odată pentru totdeauna pentru operele de același gen sau de aceeași specie. Legea artistică care domină în interiorul operei de artă definește întregul ca și părțile" (O. Walzel). Scriitorii sînt niște „originali" înnăscuți după Edward Joung care mai afirma că „nu există două fețe sau două minți care să fie perfect identice". Ceea ce creează geniul original nu e un produs artificial, e ceva „ce poate fi considerat de natură vegetală ; apare spontan din rădăcina vitală a geniului ; crește, nu este făcut" (R. Wellek).

Avem, evidentă, distincția dintre o estetică sistematică și concepția poetului, originală, care presupune o îmbinare de elemente mai adînci, mai variate decît simplele idei raționale. Structura spiritului poetic e mai complexă decît o concepție ideologică, va spune Herder, iar rolul criticii nu este de a urmări în ce măsură se aplică un program estetic și filozofic prestabilit, ci

Scanned with OKEN Scanner

să urmeze „pas cu pas un mare original, căutînd să se transpună în spiritul său". Principalul în operă este nu o idee generală, ci „caracteristicul", „individualul". Principiul va fi preluat de Goethe, de romanticii germani și de toată literatura modernă.

Romantismul a făcut ca bătălia pentru libertatea artei să fie adjudecată definitiv de individualitate în detrimentul normelor clasice, deschizînd cîmp liber desfășurării „necenzurate" a Eului în poezie. Prin Théophile Gautier și parnasieni se constituie un nou moment al disocierii valorilor estetice, mult mai complex și cu repercusiuni mai adînci asupra conexiunii dintre artă și morală, dintre individual și general. Poezia se disociază acum nu numai de o morală constituită anterior, dar de orice preocupare ideologică sau etică, poetul fiind hărăzit să „se izoleze ceas cu ceas de lumea acțiunii" (Leconte de Lisle). Începe preocuparea pentru „formă" și indiferența față de orice conținut general. Poezia va fi „un lux intelectual, accesibil doar unor extrem de rare spirite" sau, cum spune tot Leconte de Lisle, „frumusețea unui vers e independentă de sentimentul moral sau imoral". Iar după Gautier „nu e într-adevăr frumos decît ceea ce nu poate servi la nimic ; tot ceea ce este util este urît, căci este expresia unei nevoi oarecare, și nevoile omului sînt ignobile și dezgustătoare". Prin Baudelaire și simboliști, divorțul artei de realitate se adîncește încă mai mult. Iar în estetica lui Valéry, poetul „va sacrifica aproape totdeauna formei (care la urma urmei este scopul și actul însuși, cu necesitățile lui organice) ideea care nu se poate turna în poem dacă, pentru a se exprima, ne obligă să întrebuințăm cuvinte sau întorsături de frază străine de tonul poetic".

În plan artistic, retorismul și declamația proprie stilului romantic tîrziu au fost ținta principală spre care se îndrepta tirul polemic al puriștilor. Limbajul romantic se „clasicizase", se impregnase de automatisme, devenise o frînă în evoluția expresiei poetice. Romanticii nu-și respectaseră programul : debutînd cu ideea adîncirii Eului, a individualului, au sfîrșit, prac-

C-da 155 coala 3

Scanned with OKEN Scanner

tic, prin adoptarea unei problematici și a unui stil dominat încă de maniera clasică, declamativă. Or, adepții „artei pure" și mai ales simboliștii își îndreaptă efortul spre cercetarea zonelor ascunse ale Eului, inaccesibile vocabularului romanticilor. O poezie a nuanțelor, a „stărilor" de conștiință plasate dincolo de structura rațională și care definesc unicitatea ființei umane. „Artistul nu relevă decît din sine...", spunea Baudelaire, iar Valéry crede că „datoria, travaliul, funcția poetului sînt de a scoate în evidență și a pune în acțiune aceste forțe care mișcă și vrăjesc, aceste excitante ale vieții afective și ale sensibilității intelectuale...".

Nici literatura însă nu se putea opri la relevarea unui Eu unitar, oricît de intim și original ar fi fost. Unitatea individualului presupune anume relații, o anume coordonare între eu și lumea exterioară, o concesie deci unor nedorite generaluri. Un scriitor, consecvent cu sine, tinde să se repete, ceea ce înseamnă că instituie o structură mereu aceeași, că se leagă de o permanență, de ceva static care vine să nege viața vie a individualității. Nu unitatea, ci contradicția e proprie individualului, va spune curînd literatul european. „Scînteia vieții n-ar putea țîșni decît între doi *poli contrari* și va fi cu atît mai frumoasă și mai puternică, cu cît e mai mare distanța dintre ei și cu cît fiecare din acești poli rămîne încărcat cu o opoziție mai bogată." Încît trebuie să evităm monotonia coerenței, „să ocrotim în noi toate antinomiile naturale și să înțelegem că datorită ireductibilei lor opoziții trăim". Viața, vitalul este elementul primordial al artei, iar semnul lui e contradicția, inconsecvența, noutatea perpetuă. De fapt, unde nu e viață nu sînt contradicții, încît propoziția trebuie răsturnată: aceste antinomii nu sînt anterioare trăirii, ci „însuși faptul de a trăi le scoate la iveală, le creează". Fiecare operă, pentru Gide, trebuie să se deosebească și chiar s-o nege pe cea anterioară. Căci scriitorul nu este unul anume, el e o substanță heraclitiană, în perpetuă transformare; „de fapt, nici nu mai știu bine cine sînt; sau, dacă vreți: nu sînt eu niciodată, devin".

Scanned with OKEN Scanner

Şi mai clar încă apare ideea descentrării eului în poetica suprarealistă, unde, am văzut, negaţia oricărui element unificator e totală.

Critica — o disciplină modernă. Instituirea unui nou sistem de valori estetice, originale şi individuale, impune o revizuire, în veacurile din urmă, a spiritului critic şi a moralităţii criticii. Doctrina poetică şi morala criticii clasice rămîn în actualul context literar inoperante. În adevăr, se mai poate judeca poezia eterogenă, de la romantism pînă azi, cu *Poetica* lui Boileau?

Dar *critica* e prin excelenţă un produs, o disciplină modernă. Termenul de critică este unul din acele cuvinte fundamentale pentru definirea spiritului european modern, unul din acele centre de iradiaţie ale gîndirii europene de după Renaştere. Individualitate, raţiune, libertate, originalitate, critică, iată cîteva cuvinte în care, în toate şi în fiecare separat, se cuprinde o întreagă epocă. Se *poate* afirma chiar că noţiunea de critică se află înaintea celorlalte, că din ea s-au născut toate, şi principiile şi realităţile literare moderne. Etimologic înseamnă (în greacă) judecare, judecată. Pînă în epoca Renaşterii e un cuvînt semantic instabil, minor în sistemul terminologic literar şi cultural. În Renaştere critica se ocupă de textele antice, de stabilirea valorii şi autenticităţii lor. Avea încă şi aici un rol secundar, nu crease nimic nou, nu devenise un ferment. Sensul care-l va face glorios nu se lasă mult aşteptat. În poetică, în filozofie, în istorie primeşte deodată o turnură definitorie, reluîndu-şi, dar sporindu-şi sensul etimologic. Critică înseamnă aici judecarea şi contestarea valorilor consacrate, a valorilor impuse prin autoritate. E vorba în filozofie de adevărurile dogmatice religioase, în literatură de preceptele retoricii. Un sens negativ în raport cu valorile generale, universaliste, impuse prin forţa autorităţii ori prin tradiţie. Dar un sens profund creator, întrucît din acţiunea sa demolatoare se naşte un nou tip de valori : în locul spiritului universal valabil, contestat, apare spiritul valorilor particulare, rod al emancipării conştiinţei de sine a individului şi a naţionalităţilor. Aşadar, critica, simplu spus, înseamnă promovarea valorilor particulare, originale şi contestarea

Scanned with OKEN Scanner

valorilor general recomandate. Așa o înțeleg istoricii criticii franceze, de pildă Brunetière care leagă apariția criticii de momentul renascentist al „deșteptării personalității".

În Evul mediu, imboldul „concurenței care dă naștere comparației" nu juca în relațiile europene acel rol pe care i-l oferă „ambițiile individului sau principiul naționalităților". Cînd acest simț al „competiției" e descoperit se definește și „sarcina" criticii literare (P. Moreau). Căci aspirația spre *original* e specificul valorilor moderne, bine înțelese de Paul Valéry cînd vorbește de europenismul modern ca un spirit care neagă structurile constituite anterior și tinde „să devanseze chiar propriile sale operații", aceasta pentru că există în spirit „nu știu ce oroare (aș spune fobie) a repetiției. Ceea ce se repetă în noi nu aparține niciodată spiritului însuși". Operele moderne pretind a fi înțelese nu din perspectiva unui criteriu general, ci a unuia particular, pentru fiecare operă altul. Operele de artă se cer percepute, nu judecate. Așa se face că la începutul sec. al XX-lea apare un tip de critică literară care renunță definitiv la vechiul principiu al judecății, diferențiindu-se și de critica doctrinară din sec. al XIX-lea (Taine, Brunetière, Brandes) și care-și propune numai intrarea în structura unei opere individuale. Este critica impresionistă franceză care lansează ideea comprehensiunii și „cordialității criticii", dezvoltată apoi de J. Rivière, Ch. du Bos. Admirator al lui Faguet, Eugen Lovinescu o preia și formulează, în spațiul literaturii române, un nou concept și o nouă morală critică. Conform opiniei sale, critica ar avea față de operă „o adîncă simpatie, fără de care orice înțelegere nu e decît pe jumătate". Această *simpatie* admite aprioric condiția originală a operei; renunțînd să judece literatura după criterii generale, se lasă invadată de varietate și de inedit. Morala universală clasicistă devine acum morala originalităților.

Un asemenea concept al moralității critice îl aflăm ulterior generalizat la critici ca Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius, G. Călinescu, ca de altfel în tot spațiul european. „Atenție la unic" era deviza

Scanned with OKEN Scanner

criticii franceze interbelice, preluată dintr-un articol al lui Gabriel Marcel și prin care înțelegea „atenția la felul propriu în care romancierul... a trăit viața și a simțit-o..." Ceea ce în traducerea lui Albert Thibaudet însemna că „nu există critică literară demnă de acest nume fără atenția la unic, adică fără simțul individualităților și al diferențierilor...". Tot structurile poetice individuale sînt obiectul criticii formale ruse din care se dezvoltă structuralismul contemporan, iar I. Lotman afirmă că textul poetic „este în principiu individual". Fiecare autor, operă, are poetica sa, singulară, și deci trebuie examinată nu cu teorii anterioare, ci în imanența ficțiunii proprii fiecărei personalități poetice.

Într-o lucrare din 1954, esteticianul italian Luigi Pareyson scrie că „din punct de vedere estetic poeticile trebuie considerate toate drept legitime în aceeași măsură". Înțelege prin „poetici" formulele diferite de artă și îndeosebi manifestele eterogene moderniste. Esențialul este ca „nici una din aceste poetici să nu se absolutizeze pînă la a pretinde să conțină ea singură esența artei, monopolizîndu-i exercițiul și erijîndu-se astfel într-o falsă estetică". Esteticianul ca și criticul trebuie să „vegheze ca definiția pe care o dă artei să nu fie interpretată"... și ca nu cumva în numele său „un program de artă să fie subevaluat în raport cu altul..." Morala originalităților a devenit azi un loc comun în critica literară de pretutindeni.

IV. Replica universalului. Dar „adîncirea Eului" a intrat de mai multă vreme într-un impas. După un veac de căutări artistice și de cercetări psihologice, s-a văzut că Eul, ființa cea mai „intimă" a omului, este mai mult un miraj decît o realitate. Intitulîndu-și o lucrare *Descoperirea Eului*, G. Gusdorf constată, contrar sugestiei din titlu, „inexistența Eului" ca o realitate autonomă, închisă oricăror principii generale și indiferentă sensului moral. Tot căutîndu-se în Eu, omul ajunge să se înstrăineze, iar nu să se descopere pe sine. Ca urmare, cercetătorii, ca și poeții, și-au amintit de o constatare mai veche din *Jurnalul* lui Amiel: „Am inconsistența unui fluid, a unui vapor, a norilor... Forța de coeziune a individualității este voința și continui-

Scanned with OKEN Scanner

tatea înseamnă în primul rînd a voi. Dacă nu mă continui niciodată pe mine însumi, este clar că eu sînt mai mulţi, iar nu unul singur. Numele mei e Legiune, Proteu, Anarhie. Ceea ce îmi lipseşte, este o forţă determinată şi constantă, un caracter"... Viaţa interioară, observă Alain, este compusă ca o „defilare de gînduri, opinii, sentimente, proiecte vagi, regrete, în fine vagi deliberări, susţinute printr-un discurs". Or această reverie este atît de puţin o viaţă interioară, încît, dimpotrivă, „eu o consider ca una pur exterioară". Aceste impresii şi gînduri incoerente sînt dirijate de percepţii exterioare, o pasăre, un pom, un cuvînt auzit întîmplător etc. O asemenea „gîndire" este nulă, lipsită de coordonare. Lipsindu-i coeziunea, îi lipseşte individualitatea. „Adevărata coerenţă apare prin voinţa de fixare, prin acţiunea omului asupra unui obiect, prin creaţie deci. Viaţa interioară se poate desprinde numai din fapta individului, din opera sa, a posteriori."

Odată trădate contradicţiile şi instabilitatea Eului, obiecţiile încep să curgă din toate direcţiile. Dacă Brunetière înţelesese prin teoria darwinistă rolul individualului în dezvoltarea literaturii moderne, el manifestă în alte intervenţii o rezervă, chiar ostilitate faţă de manifestarea neînfrînată a originalului în artă. Combate atunci, pe rînd, toate conceptele care au condus la pulverizarea esteticului şi la desprinderea lui de valorile morale, ca, de pildă, „tendinţa eminamente imorală de a face din frumuseţea lucrurilor măsura valorii lor absolute". Demersul valorilor estetice către autonomie îi apare în culori sumbre, şi-l descrie în tonuri apocaliptice. „Cînd arta ajunge aici — şi ajunge neapărat ori de cîte ori nu-şi caută ţinta decît în ea însăşi, sau în ceea ce se cheamă pompos realizarea frumuseţii pure — o spun încă o dată, se pierde nu numai arta, se pierde în acelaşi timp şi morala sau, dacă voiţi ceva mai precis, se pierde şi societatea care şi-a făcut din artă un idol." Aduce ca exemplu pe micii tirani din sec. XV—XVI, criminali, care au fost iertaţi de istorie pentru că au lăsat să li se picteze în frescă, în palate, „mitologii triumfale". „Iar cauza acestei corupţii, ştiţi, domnilor, unde stă? Tocmai în această

idolatrie a artei sau, ... în subordonarea față de artă și de pretențiile ei, a tuturor laturilor vieții publice și private." În concluzie, Brunetière propune un echilibru între tradiție și „furia noutății". Altundeva opune individualiștilor „ideea de patrie", ca un general necesar, ca o structură obligatorie tocmai pentru a crea condițiile propice dezvoltării personalităților. La dictonul individualiștilor, *Ubi bene, ibi patria*, răspunde cu dictonul patriotic *Ubi patria, ibi bene.*

Excesele individualismului încep să fie amendate. Unui cercetător al „individualismului" modern (Paul Archambault) limita desfășurării Eului i se pare bine întemeiată în filozofia lui Ch. Renouvier, care distinge două proprietăți fundamentale ale personalității: rațiunea și libertatea. Prin ele se poate opera o sinteză „între morala individuală și morala socială".

Egoismul individualității, profesat de Stirner și Nietzsche, devine obiectul unei aspre critici din partea lui E. Fournière care stabilește interacțiuni numeroase între Eu și universul exterior, între Eu și rațiune, între individualitate și idee. Individul nu e un simplu „stomac care digeră, un creier care profită de această digestie și comandă această acțiune; este un organism în perpetuă comunicare și într-un schimb neîncetat cu restul universului. Să-l iei în sine și să-l umpli numai cu sine însuși înseamnă să-l videzi de toată porțiunea de univers pe care o conține, înseamnă să-l reduci la neant". Metafizicienii individualismului inversează pe drept vechile principii: ei opun cultul individului vechiului cult al societății, această „abstracție tiranică". Dar trebuie să ne ferim de a izola individul, de a-l despuia de tot ceea ce constituie fondul lui real. „Cu atît mai complet și liber este individul, cu cît e mai mult în raporturi cu universul, pentru că în aceste raporturi își află el mijloacele de acțiune și realizare." Teoreticienii egoismului, Stirner și Nietzsche, ignoră *simpatia* care joacă un mare rol în relațiile dintre indivizi și care poate duce uneori la sacrificiul deliberat al individului pentru alții, un fapt în fața căruia „teoreticienii egoismului" rămîn incomprehensivi și „buimăciți". Rațiunea, ideea, joacă de asemenea un rol important în

Scanned with OKEN Scanner

constituirea personalității. „Omul care posedă în idee partea de univers accesibilă unei inteligențe umane, nu e nicidecum sclavul ideii." Ideea e „instrumentul libertății sale", prin ea cunoaște, judecă, compară, valorifică. În fine, „dacă supraomul lui Nietzsche există, nu acesta este supraomul".

Din unghiul unui universalism religios este criticat individualismul în eseurile lui N. Berdeaev, care crede că omul, „golit de spiritul său" universal, „devine sclav nu al forțelor superioare supraumane, ci al forțelor inferioare și neumane" și că teoria modernă a individualismului a dus de fapt la „ruina individualității", la „distrugerea personalității".

Preocupările lui Mircea Eliade pentru mit sînt mai vechi și concluziile ultimelor sale cărți converg înspre ideea că omul tinde în toate epocile spre o imagine generală a universului, fără de care existența lui individuală nu e deplină. Abia omul cu sensul universalului, omul care are dimensiunea mitului, este „omul total", categorie care se opune de la sine omului individual. Mircea Eliade atrage atenția că nu trebuie să trimitem asemenea fapte la un simplu fenomen mistic, ci să le privim ca trăsături ale unui mod de existență, care pentru a fi înțeles pretinde o „hermeneutică" specială. Hierofaniile (manifestările sacrului exprimate în simboluri, mituri, euri supranaturale) „sînt aprehendate totodată ca *structuri* și constituie un limbaj prereflexiv care necesită o hermeneutică particulară". O constantă a concepției lui Mircea Eliade este critica pragmatismului specific omului occidental modern, în viziunea căruia orice filozofie, mod de viață anterior ar fi impregnate de misticism și deci de ignoranță. El pretinde că în miturile vechi nu trebuie să vedem exclusiv un aspect bigot, unilateral religios, ci anumite structuri complexe, care între altele implică și dimensiunea universalului, necesară în orice sistem de existență umană. Dimensiunea universalului și a tendinței spre unitatea vieții, a cosmosului, o depista Mircea Eliade, încă înainte de război, în mitul *androginului*, prezent în cele mai vechi culturi, pînă la scriitorii moderni ca Balzac *(Seraphita)*, Th. Gautier, la romanticii germani etc. În

Scanned with OKEN Scanner

lucrarea sa despre *Sacru și profan*, autorul încearcă să demonstreze că dimensiunea universalului este realmente prezentă în chiar opera scriitorilor moderni, care, desigur, o interpretează în chip original, ceea ce, însă, nu-i anulează nicicum prezența și necesitatea. Un cercetător avizat al relațiilor dintre mit și literatură (E. M. Meletinski, *Poetica mifa*, Moscova, 1976) avansează în acest sens idei remarcabile, care privesc însuși statutul literaturii. Una ar fi că prezența mitului în literatura veacului nostru este mult mai masivă decît s-a crezut adesea. Analizînd pe larg, nuanțat, rolul elementelor mitologice în proza lui Joyce și Thomas Mann *(Ulisse, Muntele vrăjit)* Meletinski conchide că acești doi scriitori inițiază un tip de roman opus romanului realist, anume romanul mitologizant. Poziția lui în istoria formei romanești coincide în chip semnificativ cu aceea a romanului cavaleresc (de tipul lui *Parsifal)*; cu deosebirea că romanul cavaleresc nu se eliberase încă de formele narațiunii mitologice, ale basmului, în timp ce romanul secolului XX se constituie ca un moment de descompunere a romanului realist clasic, pentru o orientare directă și conștientă spre formele mitice, cunoscute prin studiu livresc. Desigur, această întoarcere la mit, la universal, s-a întîmplat și prin influența studiilor istorice, antropologice în care miturile au devenit un obiect mereu mai frecvent de cercetare. Th. Mann se află sub înrîurirea lui Jung. În pofida tendinței noastre moderne, care ne îndeamnă să privim realitatea cu un ochi lucid, disociativ, iar uneori să ne formăm o imagine personală, originală, asupra universului, anumite tipare moștenite din psihologia ancestrală creează în opera noastră un univers în multe articulații tipic, exprimînd o refulată dorință de integrare în univers. Rezultatul unei asemenea presiuni sînt tocmai aceste scheme narative avansate inconștient sau, în literatura modernă, conștient (cazul lui Th. Mann, Joyce, la care l-am adăuga pe M. Sadoveanu, interpretat ca atare de criticul Al. Paleologu) ca niște forme necesare prin care ajungem la semnificațiile fundamentale ale universului.

Scanned with OKEN Scanner

B. CONCEPTUL DE ORIGINALITATE ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

I. DEBUTUL CRITICII

1. *Debutul criticii.* Am numit critica drept conștiința literaturii moderne ca valoare particulară. De la originile ei renascentiste pînă în actualitatea noastră, critica n-a avut un scop mai consecvent decît acela de a motiva emanciparea elementului particular în literatură: specificul național, factorul individual, originalitatea operei, autonomia ei în contextul general-axiologic, sînt termenii cu care operează și care exprimă același îndemn fundamental către particularizare. Critica poate fi numită, cu alți termeni (dacă etimologic nu s-ar contrazice), *religia* particularului sub semnul căruia se află literatura și cultura modernă.

În literatura română același spirit domină începuturile criticii și, mai mult, ale întregii literaturi scrise în limba națională. Primele traduceri, chiar ale textelor religioase, concepute, cum se știe, sub impulsul Reformei, urmează aici, ca pretutindeni, același imperativ al descentrării spirituale. Cultura slavonă era o cultură tipic medievală și în Principatele române, ca și la slavii din Sud, nu avea nimic original. „Era cultura biblică trecută la Bizanț și de la Bizanț la Slavii de dincolo de Dunăre" [1]. O cultură religioasă, universală, într-o limbă universală. Dar, universală în conținut și în expresie, cultura românească are chiar în monumentele slavone din epoca umanistă, dacă nu un specific, atunci o funcție națională. În domnia lui Matei Basarab, înseși tipăriturile slavone urmăreau un scop concret, is-

[1] N. Iorga: *Istoria literaturii românești*, Buc., 1929, p. 9.

toric și național. Politica domnitorului muntean țintea să-și alieze popoarele balcanice creștine împotriva Imperiului Otoman a cărui asuprire se exercita și în planul spiritului. Așa se face că Udriște Năsturel, cumnat și confident al voievodului, creează un centru de tipărituri slavone, cam anacronice în sec. al XVII-lea, dar prea moderne privite teleologic. Furnizînd hrana spirituală popoarelor, „avînd același vestit dialect slavonesc ca limbă" [1], intenția lor mascată era de a le atrage în lupta dusă de români pentru independența națională[2]. Universală în conținut și în limbaj, tipăritura slavonă a lui Udriște Năsturel era națională, particulară deci în funcție. Constatarea se extinde și asupra altor texte mai vechi, în primul rînd asupra *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab [3], domn pentru care Matei din Brâncoveni crease un cult și a cărui politică o relua peste un secol.

Descentralizării funcționale îi urmează o descentralizare în spirit. Primele traduceri care aduc textele sacre sub ochii omului de rînd înseamnă, în spațiul românesc, ca pretutindeni în Europa, un act de naționalizare a unor bunuri spirituale, deci primul pas către individualizare [4].

Așa se face că primele versuri în limba română apar într-un context încărcat de problematica națională și ele coexistă în timp cu primele cronici românești, pătrunse de sentimentul patriotic. Sînt stihurile la stema țării, în care Udriște Năsturel glorifică paserea-corb a Basarabilor, iar Varlaam „boîrul" Moldovei, subliniindu-le puterea și vitejia.

Cu Dosoftei, îndeosebi cu Miron Costin, versurile sînt însoțite de o teorie a prozodiei și versificației „văzute prin canonul antic" [5]. Critica debutează și în spațiul

---

[1] I. Bianu, Nerva Hodoș. *Bibliografia românească veche*, vol. I, p. 105.

[2] v. Dan Mazilu. *Udriște Năsturel*, 1974, p. 39—40.

[3] Dan Zamfirescu. *Studii și articole de literatură română veche*, Buc., 1967, p. 182.

[4] Ion Istrate. *Barocul literar românesc*, Buc., 1982, p. 359.

[5] D. Popovici, *Studii de literatură română*, 1944, p. 171. V. și: Valentina Marin Curticeanu. *Originile conștiinței critice în cultura română*, Buc., 1981, p. 55; *Retorica românească*, ed. de Mircea Frînculescu, Buc., 1980, p. XI—XV.

Scanned with OKEN Scanner

românesc tot cu retorica și tot cu reînvierea modelelor antice: Omer, Virghilie, la care se adaugă „scriitorii bisericești" (Miron Costin). Influența, de altfel, prin Polonia, este cea a umanismului occidental; conținutul fiind cel clasic, scopul și, din nou, funcția sînt moderne. Se demonstrează „că poate fi și în limba noastră acest feliu de scrisoare, ce se chiamă stihuri" (M. Costin). Trebuiau create instrumentele tehnice ale creației, dar și ale receptării, încît retorica avea să domine critica literară românească pînă în secolul al XIX-lea, cînd Heliade-Rădulescu scrie în prefața la *Regulile sau gramatica poezii*: „Poezia își are regulile ei... și ca să o înțelegi, trebuie să o înveți, precum se învață toate limbile..." Preocuparea principală era constituirea terminologiei critice și „vreme îndelungată limba română avea să ezite între aplicarea unor forme verbale existente noilor noțiuni și împrumutul de termeni neologici." Drumul parcurs de la cronicari și neîncheiat încă îl aflăm sintetizat în *Testamentul* lui Ienăchiță Văcărescu: „Creșterea limbii românești / Și-a patriei cinstire". Un ideal cultural, umanist, întărit și de spiritul iluminismului [1]. Tot Ienăchiță Văcărescu „întrezărește", primul, aportul elementului individual în creația poetică, cînd spune că „gîndurile cele înalte, rămîn la isteciunea făcătorului de stihuri". Apare, adică, rolul creatorului, se prefigurează ideea originalității și orgoliul de autor.

Renașterea individualității la începutul secolului al XIX-lea se datora, cum se știe, influentului curent iluminist, propagat în principate încă din secolul trecut prin intermediul curentului neogrec, dar mai ales prin acțiunea Școlii Ardelene. Astfel se pregătesc condițiile pentru nașterea demnității umane în viața socială și a conștiinței individuale în creația literară.

---

[1] Ienăchiță cunoștea lucrări de Voltaire, pe care le fructifică în *Istoria preaputernicilor împărați otomani*. Chesarie Râmniceanu cerea de la Sibiu *Enciclopedia* franceză „unde se cuprind toate învățăturile și științele cu alfaviton" (Al. Piru. *Literatura română veche*, Buc., 1962, p. 542, 543; V. și Constantin Popescu, *Poeți romantici români la început de drum*, 1986, p. 17—23.

Scanned with OKEN Scanner

Dar la această dată, intuiția individualității e sporadică și spontană. Rolul ei va fi formulat, conștient, cu mult mai tîrziu. Forma particularului la Ienăchiță Văcărescu și la gramaticienii Școlii Ardelene o reprezintă literatura în limba națională. Influența umanismului îl îndeamnă la activitate: „Nici un lucru nu iaste cu greu a se birui de către lucrarea îndesită și cu tărie"... îl învățase „un filozof latin", iar „un filosofu grecu din cei vechi"... „ne-au învățatu să morim păntru patrie". Paul Iorgovici din Școala Ardeleană, prin cercetarea limbii descoperă demnitatea „nației": „Precum cuvintele care vorbim și nomele care purtăm, ne mărturisesc pre noi a fi următorii Națîi Romanesci".

Tot la reprezentanții Școlii Ardelene apare termenul de *original*, „orighinal", preluat din terminologia umanistă. Astfel, în *Țiganiada*, operă de sinteză a iluminismului ardelean, întîlnim două sensuri ale cuvîntului „orighinal", conservate pînă azi în terminologia critică românească. În comentariile pe care Ion Budai-Deleanu le adaugă textului poetic aflăm mai multe trimiteri la acel text presupus a fi izvorul istoric al epopeii țiganilor, textul primar deci, originalul din care se inspiră poemul: „Am aflat însămnat pe *orighinal* la margine... sau: „așa au aflat-o în *orighinalul* vechi" sau: „Talalău a lăsat o însămnare în orighinal..." sau: „Am căutat la orighinal..." Dar Ion Budai-Deleanu, hrănit cu lecturi clasice și moderne, nu e străin nici de sensul creator al termenului de originalitate. Intenția sa este de a crea un stil modern de poezie în literatura română; încît, din acest unghi, epopeea sa este „o cercare: de s-ar putea face ș-în limba noastră, adecă cea românească... cevaș asemene..."; „am izvodit această poeticească alcătuire, sau mai bine zicînd *jucăreauă*, vrînd a forma ș-a întroduce un *gust nou* de poezie românească..." [1]. Dar intențiile sale depășesc condițiile clasiciste, în care imitația era un procedeu admis și firesc; el caută noutatea în formă ca și în subiect și intrigă, adică o originalitate integrală. Noutatea vrea să fie

[1] Ion Budai-Deleanu. *Opere*, I, ed. Florea Fugariu, Buc., 1974, p. 8, v. Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu *Istoria limbii române literare*, I, 1971, p. 19—20.

Scanned with OKEN Scanner

totală și Budai-Deleanu întrebuințează termenul de original cu sensul lui modern, generalizat pînă astăzi: „această operă (lucrare) nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvodiță *noao* și *orighinală* românească. Deci bună sau rea cum este, aduce în limba aceasta un *product nou...*“ [1]. Deloc întîmplător, originalitatea, noutatea trece pe primul plan; „bună sau rea“, nu mai contează, noutatea e factorul principal, și e concepută aproape ca un criteriu de valorificare. Desigur, aici originalitatea nu constă atît în noutatea ca atare a „productului“ (chiar autorul menționa că „soiul acestor feliu de alcătuiri... se află și într-alte limbi“), cît în spiritul popular și specificul național ce străbat opera [2], dar nu lipsesc nici nuanțele care trimit la o originalitate individuală și la un mascat orgoliu de autor. E un debut corect și bun al termenului care premerge sensul ce se va acorda cuvîntului la pașoptiști cînd vor cere în „Dacia literară“ subiecte și probleme naționale pentru literatura română.

* * *

La începutul secolului al XIX-lea întîlnim mai multe definiții ale poeziei, care însă nu ies din sfera clasică a poeticii. [3] Fabula ar fi, la D. Țichindeal, un instrument, cel mai vechi și mai eficient, de a ține în prețuire „bunele moralicești învățături“ [4]. Pe urmele unui concept horațian și ciceronian, Vasile Aaron numește poezia „jucăreaua minții“, „jucăreaua firii“, avînd însă un scop practic: „spre ațîțarea strădaniei în cîmpul economiei“ [5]. Tot clasic judecă și Leon Asachi cînd zice „că prin fabule adevărul răsare din toate împărățiile firii“. Dar specia trebuie bine practicată, căci se poate degrada pînă acolo, încît să devină arma celor puțini în contra

[1] *Idem*, p. 12.
[2] Ion Budai-Deleanu. *Țiganiada*, I, 1956, p. 11; Paul Cornea. *Studii de literatură română modernă*, 1962, p. 58.
[3] Paul Cornea. *Originile romantismului românesc*, Buc., 1972, cap. *Clasicism și preromantism*.
[4] G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și criticii literare românești*, p. 85.
[5] *Idem*, p. 89.

C-da 155 coala 4

Scanned with OKEN Scanner

celor mulți. „Adevărul însuși este oamenilor stricăciune cînd se face moștenire unui singur neam" și exemplifică cu toleranța universală a Sf. Evanghelii ortodoxe, în opoziție cu „incviziția" catolică, abuzivă, care a ucis, în America, oameni „prin autodafe". Dar scopul autorului este altul și subtilitatea raționamentului îl duce la apărarea intereselor naționale cu instrumentul universalității. Sîntem în vremea fanariotismului și autorul combate pe cei ce ascund „lumina cea curată a adevărului" și „împrumutează aceia din fanarile lor". Adevărul universal e chemat să susțină aspirații naționale. De altfel autorul o spune și direct, intenția lui fiind aceea de a aduce cu cartea sa „fericire" „măcar unuia nenorocit din patria mea" [1].

„Limba e neamul" spusese Petru Maior, sintetizînd toate preocupările cărturarilor patrioți dinaintea lui și de după el, pînă la Heliade, Asachi și pașoptiștii ardeleni. Estetica clasică era integrată aceluiași scop. În *Gramatica Românească* (1828), Heliade-Rădulescu reproduce drumul străbătut și semnificația națională :

„S-a făcut Școala prin care se slăvește nația și cei ce au întemeiat-o ; s-a făcut filosofia, rodul cerului, în limba românească ;... este catedră în școală în care se cercetează și se învață limba românească" [2]. Prin școala în limba română, înființată în 1816, Gheorghe Lazăr „a început a croi muzelor haine românești" [3]. E nevoie acum de dicționare, pentru traduceri, necesare îmbogățirii și „subțierii" limbii : „Traducțiile cele bune înfrumusețează și nobilesc limba" [4]. „Ținta noastră este limba" pentru că ea „este mijlocul prin care arătăm cunoștiințele și cugetările noastre" [5]. Deșteptarea națională se combina firesc cu „luminarea" în această etapă. De aceea, pe lîngă școală, era nevoie de „gazete" și de „teatru", „care familiarizează... cu ideile veacului" [6].

Opera lui Ion Heliade-Rădulescu reprezintă un moment sintetic al tendințelor social-culturale din cele două perioade : antepașoptistă și postpașoptistă. Școala

---

[1] *Idem*, p. 101—102.

[2], [3], [4], [5] I. Heliade-Rădulescu, *Scrieri politice, sociale și lingvistice*, 1943, p. 18, 25, 26, 53.

[6] *Scrisoare către C. Negruzzi*, *Idem*, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

grecească, Școala Ardeleană și revoluția franceză, clasicismul și romantismul, creștinismul și evoluționismul se combină în diferite chipuri în opera sa care abundă în idei fecunde și originale. Dar evoluția ideologiei lui Heliade, fapt ce ne interesează aici, dovedește cu preciziune modul în care s-a introdus spiritul critic, spiritul particularității în cultura și literatura română, devenirea particularului către conștiința de sine. În 1839, vorbind despre limbă, vorbește pe urmele ardelenilor despre națiune. „Cu cît ne vom păstra limba... cu atît ne păstrăm, după cum am zis, naționalitatea“ [1]. Nația înseamnă independență, activitate liberă și creatoare, știință, artă, filosofie, chiar religie proprie. Circulau prin Europa ideile unei republici universale și Heliade nu le putea evita, ele venind chiar din tabăra iluminiștilor. Ceva cu totul opus imperiului despotic medieval. Un fel de republică a republicilor, pe care Heliade, influențat și de universalismul creștin, o înțelege și o receptează. Ea ar fi posibilă însă abia peste cîteva veacuri de experiență nouă, căci altfel „paguba“ ar fi mare „pînă cînd dreptul celui mai puternic încă are putere de pravilă în lume“ [2]. Judecă filozofic, modern, concepe adică un întreg constituit din părți, iar nu unul nediferențiat: „sînt de trebuință niște *semne în parte* ca să alcătuiască o sistemă *generală*. Niște *centre parțiale* care, cu sistema lor, să se concentre în urmă într-un *centru universal*“, sau, zisă mai direct, „trebuie ca *fiecare norod izolat* să nu simtă că se află departe de centrul cîrmuirii sale“ [3].

„Christianismul“ rămîne o permanență a gîndirii sale, însă îl interpretează foarte adesea personal, reducîndu-l, uneori, la concepția iluministă. Vede astfel că filozofia (care în spațiul european s-a dezvoltat în luptă cu absolutismul teologic) „va da alt sbor tuturor începuturilor, pentru că vor începe tinerii a *învăța să se* gîndească“. Adică individul începe să judece lumea cu propria-i minte, nu doar cu textele sacre, fapt necesar pentru progresul omenirii și civilizației. Ceea ce nu se

---

[1] *Despre limba și ortografia românească, 1838, Idem*, p. 115.
[2], [3] *Idem*, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

contrazice, în viziunea lui Heliade, cu „christianismul". E drept că el face o distincție între ortodoxism și catolicism, pe care o menține pînă tîrziu. Catolicismul e văzut, pe urmele enciclopediștilor, doar în negru: el înseamnă „dominația universală, despotism universal, trufie satanică, despotism mai mult decît material, despotism spiritual ce încatena mințile spre a specula și tortura corpurile" [1]. Ortodoxismului îi atribuie, în schimb, toate atributele iluminismului: „Ecclesie pură și eminamente naționale" [2], reprezentînd adevăratul „christianism" care „confirmă ungerea indivizilor și prin urmare sacrarea lor, inviolabilitatea persoanei, libertate integrale" [3]. Adică programul revoluției franceze, laice și antireligioase. În textele lui politice vom afla, încă înainte de 1848, bine formulate, intențiile descentriste ale revoluției burgheze: anacronismul privilegiilor, emanciparea individualității, dreptatea socială: „Cine a tăiat nădejdea oricărui om cinstit și luminat că dacă nu s-a născut din părinți boieri să nu se gîndească niciodată la deputăție, și să-și cunoască mojicul lungul nasului" [4]. Publicul „voiește și cere dreptate și răzbunare" [5].

La fel, dar mai sistematic, vede relația universal-particular în *Echilibru între antiteze*. Face o distincție între fenomenul de „încentrare", adică un fel de dizolvare a particularului în tot, și „concentrare", unirea mai multor centre în jurul unui centru. „Spre exemplu pămîntul, fără a se *încentra* cu soarele, fără a se descentra de dînsul se bucură de *legile sale proprii, de autonomia sa*" [6]. Cu alți termeni, „unitate" și „unire" devine încă mai clar. Unitatea este egală cu despotismul, unde individul e desființat [7] „Unire = unul și cu unul și cu unul... Unirea este om liber, cu un om liber,

---

[1], [2] I. Heliade-Rădulescu, *Christianismul și catholicismul*, 1870, p. 71, 73, V. și D. Popovici. *Prefață* la *I. Heliade Rădulescu, Opere*, I, Buc., 1939, p. 12, p. 31; Aurel Sasu. *În căutarea formei*, 1979, p. 11—26.

[3] *Idem*, p. 71.

[4] *Pentru Opinie*. În *Scrieri politice...*, p. 206.

[5] *Idem*, p. 207.

[6] *Echilibru între antiteze*, 1916, vol. II, p. 239.

[7] *Idem*, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

popor liber și cu popor liber ; nație liberă și cu națiune liberă... Unitatea este o inovație a eroării și a minciunei... Unitatea simplă este nulă, un nimic, și la nimic, la disoluțiune duce dogma ei" [1].

Ca într-o dialectică hegeliană, contrariile se află într-o comuniune fecundă : „Din spirit și materie iese creația... Din mire și mireasă iese familia". Pe cînd „dualitatea cu doi termeni pozitivi și egali și de aceeași natură este... cea mai monstruoasă. Doi bărbați în maritagiu între sine... Două femei măritate între sine... Doi flecari la un loc... Doi regi pe același tron..." [2]. Argumente cam simpliste dar care exprimă bine concepția scriitorului român, contaminată adînc de spiritul diversității.

În plan literar, drumul lui Heliade este încă mai elocvent pentru ascensiunea factorului particular în critica românească. Pînă la 1848 viziunea lui asupra literaturii era exclusiv clasică [3]. De altfel era preocupat mai întîi de gramatică și de cultivarea limbii. Traduceri, imitații, creații indiferent de valoare, în sfîrșit, cantitatea era scopul inițial al literaturii. Disocierea, critica o găsea prematură, sau o admitea numai în discutarea limbii și stilului unui autor. „Nu e vreme de critică, copii ; e vreme de scris și scriți cît veți putea și cum veți putea". Literatură modernă proprie neexistînd, era nevoie de modele pe care să se exerseze, astfel încît poetica clasică era cea mai adecvată unui asemenea context nedefrișat. Heliade-Rădulescu nu ezită să transpună idei și formulări din Boileau, Marmontel, La Harpe, sau să traducă texte mai întinse, cum face în 1831 cu *Regulile sau Grammatica poezii*, „culese din cursul de literatură al lui Lévizac", unde vom afla toate principiile și ideile clasiciste : poezia — imitație după natură (care arată omului „objetul cel mai interesant", adică „omul însuși"), ideile abstracte, măsura lucrurilor, poezia ca „meșteșug" care se învață după modele, regula celor 3 unități etc. Aceeași ati-

[1] *Idem*, p. 242.
[2] *Idem*, p. 243, v. sursele pentru *Echilibru*... în : M. Anghelescu. *Ion Heliade Rădulescu*, Buc., 1986, p. 139.
[3] D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Buc., 1971, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

tudine se desprinde și din alte lucrări, ca *Teatrul Bucureștilor* (1833), *Pentru stil* (1834), *Asupra traducției lui Homer* (1837).

Așa se face că atunci cînd acceptă necesitatea criticii și a selecției valorilor, o va face dogmatic, cu instrumente clasiciste. Pe Gr. Alexandrescu îl va combate cu reguli fixe din Boileau (*Critica literară*, 1837), iar pe Bolliac, apreciindu-i fondul, „duhul", îl îndemna să-și perfecționeze limba invocînd maxime tot din *L'Art poétique* (*Poesie*, 1845). Apariția *Daciei literare*, ce consacră ideile romantice, îl va afla cam devansat de spiritul vremii. Heliade însă poate evolua surprinzător, sinuos, capricios, dar nu se poate spune că vreo idee s-a fixat în cultura română fără să treacă și prin spiritul său. Apoi, omul care redactase, se pare, *Proclamația* de la 1848, unde se formula cu precizie libertatea individului, nu putea să nu fie receptiv la abolirea „regulilor", a modelelor literare, în favoarea unei creații libere, cu specific, variată și diferențiată. Este ceea ce face, cam tîrziu dar bine asimilat, cînd expune (în *Curs de poesie generale*) întreg programul romantic. De unde înainte nu se lipsea în nici un articol de autoritatea lui Boileau, legislatorul francez devine acum obiectul ironiei și invectivei : „Frumoasă școală ! minunate reguli !" [1]... „Școala cea mai defectuoasă și mai împilatoare" [2]. Se ridică, apoi, împotriva regulilor : regulile le-a făcut Aristotel avînd în față numai modele grecești (alte literaturi fiind diferite) iar Horațiu și Boileau s-au luat, mecanic, după el. „Arta de la Aristotele n-a mai înaintat nici după Horațiu, nici după Boileau, și cu cît s-au învechit regulile acestora, cu atît au devenit ca nisce catene ce au aservit mințile mediocre" [3]. Temperamental, transpune lupta dintre particular și universal, din viața socială în cea literară : „A trece peste acele regule spre a *scăpa de imitațiuni* și a deveni *original* se considera ca o erezie, ca o apostazie în republica despotică a literelor" [4]. Înregistrează și problema contrastelor, a diversității lumii („Pretutindeni

---

[1], [2], [3], [4] I. Heliade-Rădulescu, *Curs de poesie generale*, 1870, p. 36, 40, 17, 18.

Scanned with OKEN Scanner

sublimul are de contrast grotescul, seriosul — burlescul, pretutindeni luminile, ca să resalte, au necesitate de umbre" [1]), ca și nota locală („Toate își au tonul lor, culorile lor, limbagiul lor", sau „Altele se petrec în palate și altele în colibe și pe strade") [2]. Erorile aparțin clasicismului francez, „această școală tipicală", și nu au fost săvîrșite de antichitatea helenică și latină care și-au creat „modele *originali*, naționali", iar nu copii după altele egiptene sau babiloniene. Aderă la noua școală, romantică, a lui Chateaubriand „în adevăr franceze și creștine" [3]. „Sorgintea" școlii clasice, explică Heliade legînd cam prea determinist faptele literare cu cele sociale, s-ar afla tot în despotismul catolic („unde s-a susținut dreptul divin") și a fost un interes al legitimismului ca intelectualii, ocupîndu-se de antichitate, „să nu-și mai aducă aminte de popol, de miseriile lui", nici de istoria națională care ar fi putut „să le deștepte conștiința de sine" [4].

Astfel Heliade ajunge la înțelegerea rolului particularității în artă și în viața socială. Particularitate înțeleasă ca specific național, ca descentrare social-politică. Dar nu coboară pînă la perceperea individualului, a unicității, categorii care se vor impune mai tîrziu. Slabele izbucniri ale orgoliului de autor, care se manifestă în epocă, rămîn nereceptate, sînt chiar combătute de Heliade. Însuși finalul *Cursului de poesie* e marcat încă de reținerile clasiciste. Nu mai admite reguli, decît acelea pe care „le prescrie rațiunea și bunul simț", dar nici libertatea „fără măsură", și mai cere, totuși, pricepere, muncă, prototipuri generale. [5]

Dar Heliade teoreticianul își încorporează romantismul tîrziu. Meritul propagării noului curent aparține altora și în special *Daciei literare* care consacră programatic categoriile esteticii romantice: originalitatea, specificul național, culoarea, libertatea față de modele.

---

[1] *Idem*, p. 15.
[2] *Idem*, p. 15.
[3] *Idem*, p. 41.
[4] *Idem*, p. 12.
[5] D. Popovici. *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*. Buc., 1935, p. 300—301, 303.

Scanned with OKEN Scanner

Spiritul romantic apare însă, sporadic, înainte de 1840, și cîteva manifestări izolate, dar nu ineficiente, merită a fi consemnate. Încă din 1836, vorbind despre teatru, Voinescu II dezvăluie o conștiință critică, în care sistemul clasic începe să fie subminat de noțiunile romantice. El constată la literați un apetit pentru „noutate", pentru o tematică mai liberă față de modelele clasice, pe care însă o combate, recomandînd tot valorile consacrate [1]. În 1837, într-o scrisoare *Domnului D. Maior I. Voinescu II*, Bolliac vorbește cu pricepere despre Hugo, opera și școala sa, despre „romantism" în dramă, pe care „teatrul nostru nu este încă în stare a-l reprezenta", dar speră că, în viitor, va ajunge și la o asemenea treaptă. E receptiv la estetica urîtului, ilustrată de scriitorul francez („Zbiri, spioni, aghenți mișuiesc în icoanele lui"), vorbește despre *geniul* autorului. În final, se mîndrește în chip frondist cu Hugo, pe care îl traduce, ceea ce constituie un act de îndrăzneală în contextul literar al vremii. Termenul „original" apare tot mai des. C. Negruzzi spune în 1838 că Daniil Scavinschi „era un original de frunte" [2].

În același an, G. Barițiu încearcă să definească mult discutatul termen de *clasicism*. Clasice sînt operele mari ale antichității, dar și altele, moderne, care s-au impus opiniei publice, adică și unele din „veacurile noastre care se zic romantice" [3]. Din școala nouă, împrumută atitudinea antiimitativă. Imitația e „netrebnică" și romanii au creat „modele" de literatură numai cînd aú renunțat la imitarea grecilor, cînd și-au luat drept izvor de inspirație „viața cetățenească". Față de clasicismul francez din secolul al XVII-lea are rezerve, căci „mărturisesc astăzi însuși francezii că aceia au umblat pe căi rătăcite" [4].

Deosebit de perspicace este C. Bolliac în *Răspuns la articolul Poezie* al lui I. Heliade-Rădulescu. Marele

---

[1] G. Ivașcu. *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, p. 215.
[2] *Idem*, p. 263.
[3] *Idem*, p. 266.
[4] *Idem*, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

animator îl apreciase pe Bolliac, dar își îngăduise, numai la sfîrșitul articolului, să-i dea un sfat din Boileau în problema limbii poeziei. Mulțumindu-i pentru laude, Bolliac nu ezită să-l contrazică pentru clasicismul său, și-l atacă violent pe criticul francez: „Nu te mira însă, domnul meu, că nu urmez poveților d-lui Boileau cu sugrumarea și omorîrea cugetărilor mele scoase odată afară din mine. Care părinte cu inima de părinte și-a sugrumat copiii pentru că nu s-au născut frumoși și mintoși precum ar fi dorit el să se nască" [1]. Boileau e numit „păcătos poet", „frumos versificator", „ce s-a zis nu știu pentru ce poet", „acel destructor infernal al creațiilor spirituale, pe care d-ta mi-l tot aduci exemplu" [2]. Cere fantezie liberă, necenzurată: „Shakespeare și Hugo vor trăi, domnule Boileau, fără regule, precum trăiesc Osianii și se renasc în toate limbele, fără să fi avut limbă făurită la fabrica d-tale sau avînd o limbă foarte imperfectă" [3].

2. *Spiritul critic*, I. Cu *Dacia literară* începe o etapă nouă în evoluția conștiinței literare românești, aceea a spiritului critic. Se caracterizează prin conceptele de originalitate, aprofundarea creației literare, selecția valorilor etc. [4] Nu sînt concepte prea noi, dar li se dă un alt conținut. O schimbare de accent de la cantitate la calitate. Noua revistă avea să fie primul organ pur literar, spre deosebire de gazetele anterioare, care erau mai mult politice. În al doilea rînd, exclude din cîmpul atenției imitațiile și traducerile („Traducțiile nu fac o literatură") și va publica doar „compuneri originali". Originalitatea mai înseamnă încă specific național, adică istorie, peisaje; obiceiurile naționale trebuie să devină „sujeturi de scris". În fine, alte puncte din program, formarea limbii unitare, nevoia criticii selective „aspre" dar „nepărtinitoare" etc., sînt cunoscute. Cu *Dacia literară*, curentul național intră într-o nouă fază. Pînă acum, traduceri, imitații aveau numai prin limbă o funcție națională. De la formă, specificul na-

[1] Cezar Bolliac. *Opere*, II, 1956, p. 22.
[2, 3] *Idem*, p. 23.
[4] D. Păcurariu. *Studii și evocări*, Buc., 1974, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

țional începe să se manifeste în conținut. Se trece la revelarea unei particularități de substanță. Din cîteva exemple, ca nuvela lui Negruzzi *(Alexandru Lăpușneanu)*, poeziile lui Alexandrescu, revista își justifică intențiile. Romantismul, privit înainte doar teoretic, ia întruchipare autohtonă.

Încă nu avem o recepție reală a factorului individual al creației literare. Originalitatea se reclamă numai ca specificitate națională. Specificul „individual" începe să se manifeste totuși în epocă, tot sub impulsul romantismului, dar nu-l aflăm înțeles în semnificația sa. Originalul încă n-a ajuns să se identifice cu individualul. Apăruse totuși orgoliul de autor și încrederea că individul e o forță creatoare, un centru de iradiație a valorilor. Spirit extins, se pare, înainte chiar de 1848, căci Heliade îl satirizează în *Domnul Sarsailă-autorul*, justificat în ce privește calitatea, dar cam dogmatic cînd îi pretinde multă „învățătură", „meșteșug", „știință" etc., mai ales că se referă la poeți ca Alexandrescu și Bolliac. Mania de autor, constată Heliade, devenise o boală. „I-a intrat în cap odată că este autor? nu-l mai poate tămădui nici un leac de această boală. Nu se mai poate nimeni apropia de dumnealui... Nimeni nu putea să se mai apropie de inspirata dihanie" [1].

Al. Russo, criticat de D. Gusti pentru *Băcălia ambițioasă*, e jignit în calitatea sa de autor (deși zice că „niciodată n-au avut gînd să scrie pentru a-și face un nume sau pentru a se da publicului drept autor", ci c-ar fi „simpli iubitori de fală românească" [2]) răspunde cam dur și cam iritat, și-ncearcă să-și explice piesa pe care, chipurile, oponentul n-ar fi înțeles-o („pe viitorime să înțelegi ce critici, să nu dai iar peste rușine") [3]. E și aceasta o dovadă că orgoliul creației se mutase deja din cer pe pămînt, din spiritul divin, universal, în cel individual. Dar la acea dată aflăm la Bolliac chiar o teorie a individualității creatoare, înțeleasă ca reflex al individualității umane, aceasta fiind un produs al naturii care se manifestă divers, colorat,

[1] I. Heliade-Rădulescu. *Opere*, I, 1939, p. 248.
[2] G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 380.
[3] *Idem*, p. 384.

Scanned with OKEN Scanner

după climă, locuri geografice. Heliade, în articolul său despre poezia lui Bolliac, făcuse, poate întîmplător, o asociere între figura autorului și versurile sale, pe care Bolliac o prinde din zbor și o dezvoltă științific: „Identitatea ce găsești între scrieri, vorbire și fizionomia mea poate să fie adevărată, căci *natura* în concepția individului concepe și spiritul lui, — *natura și spiritul* se dezvoltă împreună și prin urmare sînt silite *să se rudească*, să se asemine într-un punct oarecare" [1]. Așadar „este o identitate" „între scriere și autor"... „precum și în fizic seamănă un fiu cu părintele său" [2]. Un caz izolat, căci, în general, critica nu-și asumase încă printre categoriile ei pe aceea a individualității. Chiar Mihail Kogălniceanu, adeptul „spiritului critic", nu diferențiază încă valorile după un criteriu individual; deși vorbește despre originalitate, neatîrnare, le concepe doar la nivelul particularității naționale, care se distinge de specificul altor literaturi. În urmă cu zece ani, zice el reluîndu-l pe Heliade, chiar nu era nevoie deloc de critică, ea ar fi fost dăunătoare. Acum însă devine necesară, pentru că „mania de a fi autor este obștească" [3]. Orgoliul de scriitor era însă o consecință firească a faptului că individul își cucerise puterea, libertatea, independența și valoarea sa. [4]

Mai tîrziu, chiar personajele acestei epoci, scriitorii pașoptiști, vor sintetiza procesul de emancipare a valorilor în cultura română, dezvăluindu-i, retrospectiv, semnificațiile și metamorfozele. În 1868, D. Bolintineanu publică articolul *Poezia română în diverse epoce* în care, întemeiat pe concepte romantice ca geniu, creație, originalitate, explică bine drumul poeziei românești de la starea de aservire la aceea de independență și încredere în menirea sa excepțională. Învierea spiritului creator în preajma lui 1821 se datora școlii lui Lazăr și Heliade care au ridicat în ochii publicului prestigiul și demnitatea valorilor. Astfel „Ion Eliade, pe

---

[1] Cezar Bolliac. *Op. cit.*, p. 21.
[2] *Idem*, p. 22.
[3] G. Ivașcu. *Op. cit.*, p. 302.
[4] Dan Mănucă, *Lectură și interpretare*, Buc., Minerva, 1988, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

care la început adversarii săi îl numeau *gazetarul*", învinse prejudecăţile şi „date ştiinţelor, literilor, *rangul* lor în soţietatea română" [1]. „Orice creare este însoţită de *noutate*", va spune tot Bolintineanu, accentuînd, teoretic, pe ideea individualului în creaţia literară. Noutatea, însă, n-o afla la scriitorii culţi („Imitarea domneşte în cele mai multe opere") ci în poezia populară, în care „fiece poemă este o creare aparte: nici una nu seamănă cu altă" [2]. Trebuie văzută aici o polemică de tip criticist, pe linia *Daciei literare*, cu imitaţia şi „sincronizarea" fără „diferenţiere". Altfel, poezia populară, variată în motive, teme, specii, este omogenă în fond, în spirit şi reprezintă particularul, originalul ca specific naţional (după alţi cercetători, ar fi o expresie naţională a unor valori universale pe care le încorporează).

Sub înrîurirea ideilor despre rolul mesianic al poeziei, tot Bolliac încerca, şi cu destul simţ disociativ, să definească noul spirit al valorilor în raport cu spiritul epocii medievale. Aceasta era universalistă şi pretindea valorilor să-şi îndrepte privirile către „cer". In epoca modernă, poezia are misiunea de a introduce un sistem nou în viaţă şi în creaţia de valori, pe care autorul le vrea expresia terestrului, a omului concret: „Dară, domnilor, poetul a fost un mediator al pămîntului către cer numai pînă cînd pămîntul s-a aflat sub tutela cerului, unde l-a pus intuziasmul poeziei primitive; pămîntul s-a scăpat acum de cer şi poetul trebuie să se considere numai ca un conducător al omului pe pămînt..." [3]. Poezia este înţeleasă ca o valoare supremă, care ia locul religiei. O axiologie avînd în vîrf „poezia", principiu generator şi transformator. Dar nu această „estetică" ne interesează aici, cît spiritul metamorfozei pe care o propune Bolliac, în direcţia iluministă, a instaurării „raţiei" în toate domeniile exis-

---

[1] D. Bolintineanu, *Opere alese*, vol. II, ESPLA, 1955, p. 313.
[2] *Balade populare, culese de V. Alecsandri*, 1862. *Idem*, p. 315. V. şi Teodor Vârgolici. *Introducere în opera lui D. Bolintineanu*, 1972, p. 242.
[3] C. Bolliac, *Poezia*, „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", nr. 27, 28, 29, 30, 1846. G. Ivaşcu. *Op. cit.*, p. 393.

Scanned with OKEN Scanner

tenței. El îndeamnă la „o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință: schimbare a tuturor ideilor ce-a avut pînă acum și are astăzi omul despre lume."... „Să întemeieze o singură credință religioasă în locul tutulor credințelor învechite și prefăcute pînă astăzi: aceea a rației și a *libertății*" [1]... „și în sfîrșit să facă vorbirea și scrisul — care sunt expresia cugetării, expresia omului născut a fi liber — să zboare fără stavili..." [2]

În același an, un autor, profesor la Sf. Sava [3], încerca să definească individualitatea creației poetice, exemplificînd, nu prea convingător în analiză, dar elocvent în intenție, cu două poezii, prima de Gr. Alexandrescu, a doua de I. Catina, care, în forme diferite, originale, tratează același motiv al „bărcii pe valuri", exprimînd aceeași idee a „vieții trecătoare". „Vedeți cu cîtă fericire, dar și diferite circonstanțe vorbesc ei despre un lucru, «viața», fără însă să se copieze unul pe altul la nimic. Natura este o vistierie nescursă de idei. Niște genii pătrunzătoare pot închipui nenumărate împrejurări... pot vorbi în semne de chipuri despre același lucru, ci tot cu un alt izvor de cugetări, de tot neasemănate între dînsele" [4].

Avem, deja, într-o formă intuitivă, conștiința individualității creației literare, a demnității originalului, a încrederii individului în libertatea și consistența activității sale. Cît de mare este distanța parcursă de la textele religioase, pînă la scriitorii pașoptiști, conștienți de talentul, valoarea și eficiența poeziei lor, se poate vedea cercetînd formulele de încheiere din cărțile medievale, care erau puse totdeauna sub semnul patronului, al voievodului sau al Bisericii. În schimb, lucrătorii propriu-ziși, editorii sau traducătorii, adesea nici nu erau menționați sau își treceau numele cu modestie

---

[1] *Idem*, p. 394—395.

[2] *Idem*, p. 396. V. și I. Ianoși, *Sublimul în spiritualitatea românească*, Buc., 1987, p. 107.

[3] N. Isar, *Ideile social-politice ale lui Iosif Genilie, profesor la Colegiul național „Sf. Sava"* (1831—1852), în „Studii", nr. 6, tom 26, 1973.

[4] I. Genilie, *Poezie*, „Universul", 1846, nr. 46; G. Ivașcu. *Op. cit.*, p. 401.

Scanned with OKEN Scanner

și sfială. Iată cîteva exemple: „eu nedestoinicul Silvestru Taha", „cel mai mic între călugări Meletie Machedoneanul", „cel mai umil dintre preoți Meletie Machedoneanul" *(Pravila de la Govora)*, „eu mai ticălosul și greșitul" (Uriil Năsturel, în *Evanghelie învățătoare*, 1642), „eu micul... (deși nedestoinic fiind, ca un rob netrebuincios) căci toată dreptatea noastră (după vorba proorocului) e ca o zdreanță aruncată înaintea lui Dumnezeu" (Orest Năsturel în *Antologhion*, 1643), „mult greșitul", „smeritul Varlaam Arhiepiscop și Mitropolit al Sucevii" etc... Orgoliul aparținea cu totul universalului: „Lui Dumnezeu singurul și nepieritorul și nevăzutul, mărirea și puterea, cinstea și închinarea în vecii vecilor, amin" [1]. Eroismul individului în concepția medievală era cel al lui Nifon, care și cînd a ajuns patriarh „n-au schimbat luptarea și podvigul său în care era deprins, adică cu ajunul și cu ruga și cu alte fapte bune" [2]. Omul ajunge să judece și să se comporte acum exact invers decît o recomanda filozofia morală religioasă: „este rău celor ce să potrivește lui Dumnezeu și se ține că iaste mare și puternic și smerenie înaintea lui Dumnezeu nu face..." [3] Acum, individul și-a devenit propriul său zeu, avînd doar „religia... libertății", încrederea în puterea lui de „a preface", „a reforma", a crea etc.

3. *Spiritul critic*, II. Avem, însă, înainte de 1848, ceea ce D. Popovici numește „cultul teoretic al particularului", al individualului, de proveniență și influență romantică. *Dacia literară*, dar mai ales *România literară*, *Steaua Dunării*, *Revista română*, Kogălniceanu, Alecsandri, Al. Russo, C. Negruzzi, Al. Odobescu vor aduce „cu ei consecvența acestor idei", le vor umple de un conținut real.

E locul să discutăm aici două teorii despre momentul criticist, opuse în intenție, dar unitare în eroare.

---

[1] *Evanghelie învățătoare*, 1644; I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografie românească veche*, p. 146.

[2] G. Mihăilă, Dan Zamfirescu, *Literatura română veche*, I, 1969, p. 73.

[3] *Idem*, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt teoriile lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu din lucrările *Spiritul critic în cultura română* (1909) și respectiv *Istoria civilizației române moderne* (1922).

„Românii care n-au creat aproape nimic, au împrumutat aproape tot" scrie Ibrăileanu la începutul lucrării sale. „Românii sînt prin excelență un popor imitativ" [1] — va spune și Lovinescu după Bois-le-Comte, referindu-se la același fenomen, anume formarea culturii române moderne sub influența civilizației occidentale. „Toată istoria culturii românești, de la sfîrșitul veacului de mijloc pînă azi, e istoria introducerii culturii străine în țările române" [2]. Ca și Lovinescu mai tîrziu, Ibrăileanu afirmă apodictic că dacă împrumutul acesta de cultură n-ar fi avut loc, România ar fi rămas în afara civilizației, pentru că civilizația romană fiind distrusă în Dacia de năvălirile barbare, i-ar fi trebuit milenii să reia firul întrerupt „căci civilizația de azi (occidentală — n.n.) își are începutul mai înainte de cel dintîi rege egiptean" [3]. Ambii critici susțin că renașterea spiritului național se realizează prin sincronizarea cu Apusul: „influența apuseană și creșterea culturii românești naționale sînt două fenomene concomitente" [4], spune Ibrăileanu, iar Lovinescu constată „la baza oricărui progres cultural, prezența principiului generator al unei influențe apusene" [5]. Multe din formulările lovinesciene coincid cu cele din *Spiritul critic*, în semnificație și uneori chiar în termeni. Deosebirile însă dintre cele două lucrări sînt mai mari și le aflăm în concepția însăși a autorilor. Divergența apare cînd trebuie să fixeze locul perioadei criticiste de după 1840 în istoria culturii românești. Este vorba de acțiunea revistelor „Dacia literară", „Propășirea", „România literară", „Steaua Dunării", „Revista română" (iar mai tîrziu „Junimea" și „Convorbirile literare", „Sămănătorul", „Viața Românească"). Și Ibrăileanu și

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, 1972, p. 13.
[2] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, 1922, p. 2.
[3] *Idem*, p. 4.
[4] *Idem*, p. 6.
[5] E. Lovinescu. *Op. cit.*, vol. I, 1924, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Lovinescu divid spiritul postpașoptist în două curente: cel din Țara Românească, politic și revoluționar, apoi cel moldovenesc, criticist, cultural și conservator. Deosebirea intervine în calificarea celor două tendințe. Ibrăileanu vede în „spiritul critic" un factor de progres, Lovinescu unul antirevoluționar și retrograd. Kogălniceanu, Russo, Alecsandri, Negruzzi, Odobescu (acesta, o excepție munteană) ar avea un scop „bine hotărît: a importa numai ceea ce e necesar, a nimici sistemele lingvistice raționaliste, a feri limba și literatura de deznaționalizare... a prezida la introducerea culturii străine și la asimilarea ei" [1]. Sau „ceea ce e același lucru, istoria luptelor împotriva tendințelor false, necumpătate, din Muntenia și Transilvania" [2].

Lovinescu află elementul de progres în factorul politic „revoluționar", specific Munteniei; el ar consta în sincronizarea totală cu formele de viață și cultură apusene. Scriitorii moldoveni, talentați, desigur, reprezintă totuși spiritul reacționar, care se opune revoluției politice. Referitor la aceiași autori, el spune că „pornind din stratele mai adînci ale sufletului, literatura n-a putut ține pasul revoluției formelor sociale" [3].

Din perspectiva lucrării noastre, contradicțiile aflate de către cei doi critici între Moldova și Muntenia, între spiritul pașoptist și spiritul critic ne apar în totul artificiale, inexistente în realitate. Privite în contextul general-european, fenomenele din principate se plasează într-o altă lumină. Am arătat, în introducere, că spiritul culturii moderne reprezintă pretutindeni în Europa un principiu de civilizație, întemeiat pe cultul particularului și al individualității, opus civilizației și culturii din „veacul de mijloc". Acest principiu al Renașterii apare mai întîi în Occident și se extinde repede în toată Europa, chiar în alte continente. Cultura română, asemeni altor culturi ca, de pildă, cea rusă, japoneză etc. se poate spune că-l împrumută din Apus. Nu insistăm asupra faptului că și Apusul este eterogen și că se poate afirma că-l împrumută o țară de la alta,

[1] G. Ibrăileanu. *Op. cit.*, p. 25.
[2] *Idem*, p. 42.
[3] E. Lovinescu. *Op. cit.*, vol. I, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

cum zice, de exemplu, Brunetière, că Franța îl împrumută de la Italia, sau Germania de la Franța etc. Dar este sigur că Apusul l-a împrumutat din Antichitate, de la greci și romani, civilizația antică fiind întreruptă și pe teritoriul apusean în veacul de mijloc, cînd domină autoritar aceeași cultură universalistă, supranațională și antiindividuală, în varianta catolică. Ceea ce Lovinescu afirmă despre cultura religioasă ortodoxă, anume că era „străină prin limbă, cosmopolită prin tendință, nimic românesc n-a ieșit din umbra și din liniștea primelor noastre lăcașuri sfinte“ [1], se aplică, firesc, și culturii medievale catolice, care tindea către o monarhie universală, supranațională. Aici, mai clar decît în ortodoxism, a funcționat principiul cosmopolit, inchiziția ideologică și științifică, limba universală latină. Spiritul modern, în luptă cu această cultură universalistă și grecofobă, a impus principii opuse : cultul antichității, libertatea de gîndire, cultul concretului și al individualului, limba națională și națiunea ca formă de organizare socială.

Iată cum comentează faptele chiar un cercetător ca E. R. Curtius, care e înclinat să descopere fire de continuitate între cele două epoci : „Încă în Roma creștină a secolului al IV-lea se născuse ideea unei «Rome penitente»“ care, „asemenea unui om copleșit de vină, poate fi admisă din nou în comunitatea sfîntă numai după căința pentru sîngele creștinilor vărsat, după pocăință și după mărturisirea credinței lui Christos...“ Augustin aduce o răsturnare încă mai hotărîtă : mult lăudatele virtuți ale Romei sînt, din punct de vedere creștin, niște lipsuri. Privirea creștinului trebuie să se îndrepte de la Roma terestră, a cărei istorie aparține cetății pămîntești *(civitas terrena)*, împărăției răului, către *civitas Dei* „împărăția cerească a lui Dumnezeu“ [2]. În interpretarea Inchiziției, libertatea de gîndire era considerată o erezie, iar liber-cugetătorii ajungeau pe rug. Știința care duce, în fapt, la creația lumii moderne, era interzisă, experiențele lui Roger Bacon —

[1] E. Lovinescu, *Op. cit.*, p. 12.
[2] E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, 1970, p. 41—42.

C.-dn 455 coala 5

Scanned with OKEN Scanner

socotite „vrăjitorie", cartea lui Copernic condamnată și arsă, Giordano Bruno „un eretic nepocăit, dîrz. și înverșunat". Limba culturii era, de asemenea, latina universală, religioasă. În general, cercetările de istorie medievală înclină să considere catolicismul ca o doctrină mai consecvent cosmopolită și absolutistă decît ortodoxismul care promova un principiu autocefal în propria-i organizare. Iar dacă ar fi să-l preluăm pe Heliade-Rădulescu, ar trebui să credem, invers decît afirmă Lovinescu, anume că ortodoxismul a fost o „ecclesie pură și eminamente naționale", iar catolicismul o „sisteme pharaonice și antinaționale" [1]. Ceea ce ar însemna să subiectivizăm în alt chip realitatea. Căci, în realitate, ambele Biserici reprezentau, cu toate deosebirile, același tip universalist de civilizație, supraindividual și supranațional. Elementul național și individual se emancipează odată cu învierea capodoperelor clasice, greco-romane, mai în general a spiritului antic. Ceea ce echivala, în fapt, cu descătușarea eului creator, cu nașterea individualității și a particularității. Am zis Naștere, ci nu Renaștere, problema moștenirii antice fiind în general diferit interpretată. Renașterea presupune reluarea unui ciclu întrerupt ; civilizația modernă europeană nu face decît să înnoade firul antichității, rupt în epoca medievală. Ceea ce apare oricui ca o simplificare. O altă concepție, opusă acesteia, vede în cultura europeană un proces continuu din antichitate pînă azi, o evoluție, dar și o unitate organică între clasicism, Evul mediu și modernitate. Două atitudini unilaterale, față de care se impune o viziune mai nuanțată. Sub presiunea năvălirilor barbare, civilizația antică a căzut și s-a pierdut în esența sa. A rămas o diversitate de valori izolate între ele, din care Evul mediu și Evul modern au preluat elemente diferite. Medievalitatea a preluat ideea imperiului universal și valori spirituale (sau fragmente ale acestora) care susțineau noua doctrină creștină. Modernii au înviat, tot pentru justificare, opere și idei care priveau cultul creației individuale,

[1] I. Heliade-Rădulescu, *Christianismul și catholicismul*, Buc., 1870, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

libertatea de gîndire, cercetarea științifică și pragmatică a realității. Elemente diferite, și rămase disparate. Căci, privită în fond, lumea modernă este mai îndepărtată de antichitate decît de veacul de mijloc. Într-adevăr, revoluția franceză, care proclamă libertatea și egalitatea tuturor indivizilor, desființarea privilegiilor, poate avea ceva comun cu societatea întemeiată pe sclavie? Și să fie mai ruptă de concepția medievală, care, cel puțin teoretic, decretase egalitatea indivizilor? Adevărul care se impune tot mai mult este că omenirea modernă a pierdut sensul civilizației antice și că o privește printr-o oglindă subiectivă. Cunoaștem azi numai sensul vremii noastre, și pe acela al civilizației anterioare, medievale, în contradicție cu care veacul nostru s-a constituit. Spiritual vorbind, Evul mediu prevede o egalitate a indivizilor în nimicnicia lor față de universalitate, iar modernitatea o egalitate terestră a indivizilor care își devin ei înșiși zei și stăpîni. În practica socială lucrurile sînt departe de a se realiza întocmai. S-au cucerit însă și s-au înfăptuit, în parte, două idei, dreptul de existență autonomă al națiunilor și dreptul de a se manifesta al individului. În viața socială, ca și în planul culturii, aceste principii domină spiritul modernității.

Să vedem în ce măsură scriitorii moldoveni se opun acestor principii fundamentale ale modernității, ajunse în România, cum just o dovedesc Ibrăileanu și Lovinescu, pe calea importului sau a „împrumutului" (Scriitorii munteni, am arătat, le profesează cu credință, mult înainte de 1848.) „Dacia literară" își propune să promoveze unitatea literară a românilor din toate provinciile, iar dacă formulează rezerve față de caracterul politic al gazetelor anterioare, o face mai mult pentru situația delicată a Ardealului. Altfel se pune în continuitatea tradiției jurnalistice muntene, a lui Heliade și a transilvăneanului Bariț. Cînd obiectează contra traducerilor (pe care nu le respinge definitiv) o face în numele literaturii „originale", „însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi". În *Dacia literară*, de altfel, intenția regională lipsește; se întîmplă chiar să-l laude pe Heliade, dar să-l critice pe moldoveanul prestigios

Scanned with OKEN Scanner

— Asachi. *Propășirea* repetă programul *Daciei...*, atrage pentru colaborare munteni radicali ca Bălcescu, Bolliac, Voinescu, Alexandrescu. Printre altele, intenționa să publice articole de „fizică, himie, istorie naturală, agricultură,... știri despre descoperirile și lucrările învățaților...", altele privind „întrebările cele mai interesante ale economiei politice precum drumurile, canalele, vămile, bancele, tranzacțiile comerțiale și industriale"... „despre învățătura publică, despre reforma temnițelor ș.a.". „România literară", cum se vede din *Prospectul* la numărul din 1853 (tipărit dar neadmis de cenzură), urmează „Propășirea" — „publicația cea mai nimerită". „Steaua Dunării" este mai întîi un organ politic: are ca idee principală în program autonomia și unirea principatelor, iar mai tîrziu, cînd fuzionează cu „Zimbrul" și „Vulturul" (1859) — autonomia individuală (libertatea persoanei), instrucția gratuită și obligatorie, libertatea presei, reforma electorală, secularizarea averilor mănăstirești grecești, libertatea de conștiință, de întrunire etc. „Revista română" a lui Odobescu (1861—1863) se află, ideologic, tot pe linia pașoptismului, cînd militează pentru dezvoltarea spiritului, formarea opiniei, „științe, litere, arte", „răspîndirea instrucțiunii" etc. Într-un studiu din 1851 *(Idei asupra progresului)*, vom afla la Odobescu o serie de afirmații care nu lasă loc îndoielilor cu privire la orientarea sa modernă. Iată-l pe adeptul științei și filozofiei laice, opuse sistemului teologic medieval: „Veacul de mijloc întreg, adică 15 secoli, au lucrat însutit mai puțin la înaintarea omenirei decît cei trei din urmă, începînd de la mărețele și folositoarele descoperiri ale lui Galileu, Descartes, Newton și Leibnitz" [1]. „Ideea naționalității" e înțeleasă în spiritul lui 1789, și al lui 1848, căci „nu răspinge de loc pe ceea a libertății democratice, ci, din contra, cum am mai zis mai sus, această din urmă se reazimă pe dînsa și nu poate exista fără ea" [2].

Așadar, ideologic vorbind, curentul criticist preia și chiar formulează mai clar principiile revoluției pa-

[1] Al. Odobescu. *Pagini regăsite*, 1965, p. 4.
[2] Idem, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șoptiste, iar unele reacții „retrograde", ale unui autor sau altul, sînt izolate, nu alterează orientarea curentului în ansamblu [1]. În plan literar, continuitatea e chiar mai vizibilă. Limba, asemeni lui Eliade și iluminiștilor ardeleni, este și pentru Negruzzi „ceea ce avem mai scump"; ea se „conrupsese" în vremea domniilor fanariote, devenind un „gerg străin". Admit, ca Russo, că acțiunea întreprinsă de Șincai, Maior, de renaștere a limbii și a spiritului național, a fost un act pozitiv: între limba lor și limba cronicarilor, deosebirea este neînsemnată. Urmașii lui Maior însă, latiniștii din Ardeal, în tendința de purificare a limbii ajung s-o deformeze și s-o facă ininteligibilă. Criticiștii se opun mai întîi concepțiilor artificiale despre limbă: latinismul contemporan, italienismul, pumnismul. Trebuie observat că deosebirea între cele două atitudini nu este în intenție, — intenția fiind aceeași — cultivarea limbii și spiritului național. Diferențierea intervine în planul funcționalității. Purismul latinist ca și cel italienist al lui Heliade și Asachi se întîmplă să deservească propria intenție a autorilor: în loc să conducă la izvoarele sufletului național, se îndepărtează de el. Criticismul, urmărind același scop, află și mijloacele potrivite: limba populară din creația folclorică, limba cronicarilor, plus neologismul necesar pentru denumirea noilor realități, pe care-l revendică de la limba originară sau de la limbile înrudite. Acceptă chiar, pînă la un punct, considerat posibil și firesc, epurarea elementelor alogene din limbă, introduse forțat în epocile de dominație străină de pînă la 1848. Dar le menține pe cele asimilate în decursul veacurilor, care au fost integrate și aduse să funcționeze în exprimarea specificului și originalității sufletului românesc; sau cum spune Lovinescu, a „stratelor mai adînci ale sufletului" național, care abia acum își croiesc drum în literatura cultă, grație însușirii principiului modern al literaturii europene, anume revelarea elementului parti-

[1] N. Manolescu. *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, p. 59—60; *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Buc., 1979, p. 639.

cular al ființei umane, identificat pretutindeni în factorul național și individual.

Astfel, Vasile Alecsandri teoretizează, în chip romantic, pe temele folclorului, pe tema relației dintre folclor și literatura cultă. În admirația poeziei populare, declară (*Poezia populară*, 1852) că „românul s-a născut poet", „Comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înalte, de notițe istorice... și mai cu seamă de *frumuseți poetice pline de originalitate* și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiia română" [1]. Marii creatori nu sînt decît „revelatorii măiești ai poeziei populare, concentrate în sînul lor", precum Homer, Ariosto... etc. Anton Pann „dă probe de un spirit adevărat românesc, de cunoștiința deplină a limbei poporului" [2]; *Povestea vorbei* e o colecție de proverbe ce s-ar putea numi „filozofia poporului român". Printre ele sînt și *„anecdote originale"*. Într-o *Introducere la scrierile lui Constantin Negruzzi*, relevă rolul de pionier al lui C. Negruzzi în dezvoltarea limbii literare. Opera lui este „o avere de *idei nouă*... și de stil curat românesc". [3] În ce privește nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, ea ar fi de o *„necontestată originalitate"* [4]. Mai în genere, C. Negruzzi „a fost o *individualitate marcată* printre contimpuranii săi" [5]. Toate aceste însușiri — spune Alecsandri, se datorează faptului că autorul celebrei nuvele „a avut o inimă fierbinte și un spirit luminat de razele soarelui occidental" [6].

Astfel „criticismul" nu face decît să realizeze în practică ideile și intențiile pașoptismului muntean și ardelean, cu care se află într-un raport de continuitate. Scindarea operată de Ibrăileanu și Lovinescu în două curente opuse, muntean și moldovean, dovedește o sofisticare inutilă a raționamentului. Spiritul modern, datorat „sincronizării cu apusul", de la munteni la moldoveni, se continuă și se adîncește. În valorificarea criticismului, dreptatea îi revine lui Ibrăileanu care,

---

[1, 2, 3, 4, 5, 6] Vasile Alecsandri. *Despre literatură*, Buc., 1955, p. 49, 57, 74, 78, 80, 64.

Scanned with OKEN Scanner

deși cu alte argumente, distinge în momentul „Daciei literare" și al „României literare" un factor de progres al culturii și literaturii române. Progres, în sensul consacrat, modern, pe care-l revendică Lovinescu. Doar că autorul *Istoriei civilizației...* vede sincronizarea nu numai în spirit, dar și în literă, ceea ce creează în concepția lui o contradicție cu efecte nedorite în valorificarea literaturii române moderne, pe care o plasează integral și nedisociat în tabăra „reacționară". Un „criticist" ca Odobescu înțelesese adînc esența literaturii moderne cînd scria că însuși clasicismul francez nu e o imitație a anticilor decît în plan formal; „fondul acestor literaturi e modern... și haina antică ascunde mai adese un trup june și viețuitor" [1]. Adică spiritul viu, specific, al națiunilor moderne. Cînd propune sincronizarea continuă, Lovinescu prevede literaturii române, contrar mersului modern al ideilor, un rol de conștiință mereu „tabula rasa", pe care se întipăresc automat impresiile unor creații exogene. Adică literatura română nu contribuie la particularizarea creației culturale, ci la universalizarea ei. Ceea ce înseamnă, principial, întoarcerea la punctul de unde literatura modernă a plecat. Imprejurarea a făcut ca literatura română să afle drumul just și, asimilînd ce era necesar să fie asimilat, să se concentreze asupra ființei poporului român. Nu e întîmplător că operele autentice, și ca valoare artistică, și ca fond original, încep cu reprezentanții spiritului critic, cu Negruzzi, cu Russo, cu Alecsandri, cu Odobescu, Hasdeu...

B. P. Hasdeu se revendică de la spiritul pașoptist: scriitori precum Heliade, Asachi, Kogălniceanu, Bolliac, Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri, sînt numiți „prooroci ai vieții noastre literare". Cere poetului să exprime durerile poporului, nu sentimente personale, egoiste: „Poet și egoist sînt două noțiuni cari se exclud una pe alta". Consideră poezia populară — după Vico — „o enciclopedie", în care se reflectă

[1] *Bazele unei literaturi naționale*, 1855. În *Pagini regăsite*, 1965, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

firea unui întreg popor: „Ceea ce-i *originalitatea* pentru un individ este *naționalitatea* pentru popor". Franța ar fi căzut în războiul recent (1870—71) datorită „adormirei simțului național", în favoarea cultului „unei universalități nedefinite" [1]. Astfel, caracterul național „este o condiție esențială a tuturor creațiunilor mari în sfera ideii" [2]. În conferința *Noi în 1892*, afirmă că noi, *azi*, „sîntem o națiune-copil", care deocamdată se joacă „de-a politica", „de-a știința", „de-a diplomația", „de-a critica", „imitează", „maimuțează" ceea ce e rău, curios, anormal. Rezonanțe junimiste, s-ar zice, dacă Hasdeu n-ar fi profesat atitudini și idei de tip junimist încă înainte de apariția Junimii. O istorie a literaturii române (*Ziarele din România*, 1866) ar trebui să împartă materia în trei ramuri: „*Opere originale, traducțiuni și ziare*"; „*Opere originale* sînt atît de puține și chiar acele care există sînt atît de bănuite, încît Românii serioși recunosc cu durere că *originalitatea* este mai mult o dorință, decît o realitate în literatura zisă națională. Noi însă am reușit a descoperi cîteva opere române *adevărat originale*; dar ele sînt compuse de țărani, adică de niște oameni, cari neștiind carte, sînt puși în imposibilitatea de a traduce: acele opere se numesc cîntece și basme" [3]. Mai în genere, Hasdeu se declară împotriva imitației. „Un individ mare, un geniu, fie în resbel, fie în pace, fie în litere; un Bonaparte, un Colbert sau un Shakespeare, este acela care *modulează*, după propria inspirație, lumea supusă acțiunii sale, iară nu devine *plecatul serv* al acelei lumi" [4]. La Eminescu remarcă poezia filozofică și „adevărata artă ca formă". Cineva devine poet cînd este „*mai el, mai însuși, mai individual* ca oricînd". Eminescu „va trăi fiindcă a izbutit a găsi frumosul *fără a imita* pe nimeni". [5]

---

[1] *Cauzele și rezultatele cosmopolitismului* (1871), în *Scrieri literare, morale și politice*, vol. II, Buc., 1937, p. 123.
[2] *Idem*, p. 122, 123.
[3] *Idem*, p. 97.
[4] *Amorul în cronicele române* (1866), *Idem*, p. 103.
[5] *Idem*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

II. JUNIMEA

Limitele și scopul cercetării noastre nu permit o analiză integrală a curentului junimist. Activitatea politică și economică, în care s-au manifestat unele tendințe regresive, va rămîne în afara discuției. E bine poate să spunem că, teoretic, politica junimistă nu se distinge esențialmente de cea liberală. Și Maiorescu și Cărp erau gînditori raționaliști. Respectau, în orice caz, coordonatele principale ale societății moderne: constituția, libertatea gîndirii laice individuale, emanciparea naționalității etc. Practic, politica junimistă, sub influența concepțiilor organiciste, s-a manifestat uneori ca un factor trenant în dezvoltarea României moderne. În momentele cruciale ale istoriei s-au aflat, deși cu bune intenții, pe poziții eronate, ca în cele două războaie, de independență și de întregire națională. În fine, un joc al conjuncturilor politice creează adeseori confuzii de atitudini și discuția în acest plan rămîne lipsită de interes pentru lucrarea noastră [1]. În literatură, în cultură în general, momentul „junimist" e mult mai unitar și eficient. Vom extrage de-aici doar ceea ce reprezintă aportul junimist la dezvoltarea spiritului critic și la definirea originalității valorilor.

1. *Titu Maiorescu. Spiritul critic, III.*

Despre contribuția maioresciană la emanciparea culturii române moderne s-au emis opinii diferite. Una este cea afirmată de Titu Maiorescu însuși, atribuind „Junimii" și sieși un rol de creator din nimic al literaturii noi. Combătută adesea, opinia „par lui-même" a lui Maiorescu este reluată și o întîlnim formulată chiar în scrierile din ultimii ani. „Vorbind în metafore, Maiorescu e creatorul de cultură total spre care privește cu nostalgie criticul modern, care știe că nimeni, niciodată, nu se va mai putea întoarce, ca el, la începutul începuturilor, ca să așeze prima piatră" [2]. În-

[1] V. în acest sens lucrările lui E. Lovinescu, ciclul junimist, și, de asemenea, *Junimea și Junimismul* de Z. Ornea, ed. II, 1978
[2] N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Buc., 1970, p. 43.

tr-o vreme, tot recentă, i se contesta orice merit în evoluția gîndirii critice românești, i se reproșa teoria autonomiei, reacționarismul ideilor sociale și literare. Deși cu alte scopuri, teoria „junimii reacționare" o lansează Eugen Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne.* În diferite conjuncturi, cu intenții diferite, s-a vorbit despre absența oricărei originalități în concepția lui Maiorescu. Iorga o declară chiar în mijlocul festivităților centenare din 1940. Alții i-o vor imputa, după ultimul război, opunîndu-i-l, simplist, pe Gherea, al cărui rol în evoluția ideilor nu-l poate anula pe cel junimist. Nu reproducem mulțimea acestor poziții, foarte eterogene, dar le vom invoca în măsura în care se implică în cursul demonstrației noastre.

Precursori. „Direcția nouă", deși „nouă" într-adevăr, nu constituie „prima piatră" la temelia culturii române moderne.[1] În ce privește spiritul critic, are totuși precursori, mulți contemporani: Kogălniceanu, Russo, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Hașdeu, deci curentul foarte organizat și continuu de la „Dacia literară", „Propășirea", „România literară", „Revista română". Dacă ar fi fost numai discuțiile de la 1855, rămase fără ecou, s-ar putea zice că „Junimea" pune, în realitate, „prima piatră". Dar polemicile erau foarte vii și se prelungesc pînă în pragul înființării „Convorbirilor literare". La 1850, Kogălniceanu avea, formulată, teoria „formelor fără fond", aproape în termeni maioresciени: „am împrumutat de la străini numai superficialități, haina diafană, iar nu spiritul, sau, spre a vorbi după stilul vechi, *slova* iar nu *duhul.* Prin aceasta am rupt cu trecutul nostru și n-avem nimic pregătit pentru viitor, decît corupția năravurilor"[2].

Hasdeu, am văzut, profesa idei maioresciene cu cîțiva ani înaintea lui Maiorescu. „Cum dară vreți, cum puteți pretinde ca să fie cevași într-un popor, o adunare

[1] De la G. Ibrăileanu în *Spiritul critic...*, pînă la ultimele cercetări: G. Ivașcu. *T. Maiorescu*, 1972; P. Marcea. *„Convorbiri literare" și spiritul critic*, 1970. Al. Hanță. *Ideea de patrie în literatura română.*

[2] M. Kogălniceanu. *Scrieri alese*, 1956, p. 149.

de individualităţi, în care totul se importă, şi nimic, nimic nu e bun pentru exportaţie"[1]. Iată şi ironia şi tonul negativist din articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*: „În România actori nu sînt: sînt numai artişti dramatici; precum nu sînt amploaiaţi, ci numai funcţionari; precum nu sînt oameni învăţaţi, ci numai doctori; precum nu sînt femei, ci numai doamne; precum nu sînt cetăţeni, ci numai patrioţi; precum... precum... în sfîrşit, aşa este România!" („Satyrúl", 2/1866)[2]. Avem apoi demagogia şi corupţia: „Aşadar, jurnalistul, numai jurnalistul se bucură în România de prerogativa de a nu şti nimic, de a vorbi verzi şi uscate în numele ţării, de a nu avea principii, sau, mai bine, de a le avea prea multe; şi, în fine, de a predica moralitatea de pe însăşi tribuna imoralităţii" („Satyrul", nr. 9/1866)[3].

Aron Densuşianu debutează cam în acelaşi timp cu Maiorescu (1866), are preocupări critice, istorico-literare, estetice. Tip de gîndire clasic, dar prin teoria geniului neînţeles, nefericit, îşi apropie şi romantismul. Ironia face ca un reprezentant al geniului neînţeles de contemporani să fie Eminescu, pe care A. Densuşianu îl califică în istoria sa drept o minte bolnavă, incapabilă să gîndească personal, să reprezinte etnicul românesc, reducîndu-l la un imitator după Heine, Schopenhauer etc.[4] Altfel, cere criticii să se întemeieze pe un sistem teoretic ferm, profesează idei filozofico-estetice, avînd cam aceleaşi surse cu Maiorescu, de unde conflictul dintre ei. În *Critica unei critici* arată că Maiorescu în eseul *Poezia română*, din 1867, „decopiază" după Fr. Th. Vischer[5], că dă verdicte asupra poeziei române, fără să demonstreze prin analize critice. În *Starea criticei* (1868) pune accentul, totuşi, pe specificul naţional, pe originalitate, pe „diferenţierea"

---

[1] B. P. Hasdeu, *Articole şi studii literare*, 1961, p. 119.
[2] *Idem*, p. 113.
[3] *Idem*, p. 130. V. şi Vasile Sandu, *Publicistica lui Hasdeu*, Buc., 1974, p. 81.
[4] Aron Densuşianu, *Istoria limbei şi literaturii române*, ed. II, 1894, p. 301.
[5] Al. Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu*, Buc., Minerva, 1988, p. 169—182.

Scanned with OKEN Scanner

dintre literaturi. „Aceste *particularități*... trebuie păstrate ca lumina ochilor, căci a le confunda cu străinismul sau a le renega în favoarea lui este un sacrilegiu, mai mult, un atentat asupra *vieții specifice* ce face pe un popor" [1]. Cu toată polemica, e și Densușianu cu gîndul prin preajma junimiștilor.

Dar mai trebuie spus că, deși „Junimea" vine cu o „direcție nouă", rădăcinile ei ideologice sînt înfipte încă mai departe în urmă, în chiar momentul pașoptist, pe care îl combate doar în cuvinte, dar îl preia în principii. Ca și pașoptiștii, Maiorescu se revendică de la cultura modernă: „Va putea (România — n.n.) să păşească... pe aceeași cale pe care civilizația apuseană a adus atîta bine omenirii?" Apoi „noua direcție", „în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțămînt natural, prin *adevăr*, prin *înțelegerea ideilor*, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național" [2]. Este vorba de civilizația apuseană modernă, care se infiltrează în România cu Școala Ardeleană și mai ales cu revoluția de la 1848. Specificul „Junimii" vrea să fie în buna „înțelegere a ideilor" acestei civilizații, sau, mai clar, în buna lor aplicare la realitățile naționale. Maiorescu și „Junimea", deci, constituie un pas înainte, o nouă etapă în aplicarea principiilor culturii moderne în realitatea literară românească. Maiorescu cere, ca și Kogălniceanu, o sincronizare în spirit, nu în literă, în „duh", nu în „haină". Este antipodul cosmopolitismului de care se apără și de care e acuzat pe nedrept: la „Junimea" „nu există cosmopolitism, dacă sub aceasta se înțelege frumoasa utopie de a căuta fericirea omenirii într-o constituire comună a ei, cu negarea individualității naționale". Că există numai o ceartă de cuvinte, nu de principii, și că „Junimea" corectează excrescențele, forma noii culturi, iar nu spiritul ei, o dovedește faptul că Maiorescu schimbă limbajul de la articolul din 1868 (*În contra direcției de astăzi...*) la cel din 1872 (*Noua direcție...*):

---

[1] Aron Densușianu, *Cercetări literare*, ediție și introducere de Georgeta Antonescu, Cluj, 1983, p. 36.

[2] *Direcția nouă...* In *Critice*, 1966, p. 88.

înrîurireà „limbiștilor" din Transilvania a fost firească, întrucît „tot începutul nostru de cultură — bun, rău, cum este — îl datorăm ei. Școalele (Lazăr, Laurian), știința (Cipariu), jurnalele (Barit și Mureșanu) au fost începute sau cel puțin susținute de ei, merit cunoscut și recunoscut al confraților noștri de peste Carpați" [1]. Le reproșează acestora însă „deprinderea greșită în limbă și stil", după ce a primit „înrîurirea cea bună" și o face adesea cu argumente din Alecu Russo: „galimatia medicilor și filologilor a deșteptat totdeauna, de la Rabelais și Molière pînă astăzi, numai batjocura oamenilor cu minte" [2]. Maiorescu, gînditor raționalist, aderă la spiritul științific, „exact", ceea ce se vede oriunde în scrierile sale, și mai ales în articolele *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883) și *Din experiență* (1888) unde constată că în civilizația modernă binele se naște din știință, că dictonul vremilor noi, spre deosebire de cel medieval creștin („iubește pe aproapele tău"), ar trebui să fie: „cunoaște pe aproapele tău".[3]

Stabilind, astfel, factura modernă a concepției filozofice [4] și sociale a lui Maiorescu, să vedem cum se formulează și se dezvoltă, prin opera sa, spiritul modern al particularității în conștiința literaturii române, obiectul cercetării noastre. Căci abia aici, în înțelegerea și adecvarea principiului individualității, se manifestă originalitatea criticii junimiste. În textele maioresciene vom întîlni pretutindeni termenii de *originalitate, noutate, individualitate, personalitate*, preluați din arsenalul poeticii moderne și, îndeosebi, al celei romantice. „Ce vrea să zică mult discutata *originalitate* a poetului?" [5] se întreabă criticul, conștient de tradiția îndelungă deja a terminologiei cu care speculează. Interogația însă anunță și intenția de a da originalității o formulare și o explicație reală. Ceea ce Maiorescu și

---

[1] Idem, p. 132—133.
[2] Idem, p. 135.
[3] Idem, p. 382.
[4] În acest sens, v. și în lucrarea lui S. Ghiță *Titu Maiorescu. Filozof și teoretician al culturii*, Buc., 1974.
[5] T. Maiorescu, *Critice*, I, 1926, p. 30.

face, încă în studiul *Poezia română la 1867*. Să urmărim procesul de înțelegere și definire a particularității în critica maioresciană.

„Idei în formă sensibilă". În studiul numit, judecă hegelian și începe cu distincția dintre adevăr și frumos. Primul „exprimă idei", frumosul — „idei în formă sensibilă" [1]. Urmează o teorie à la Vico (foarte la modă în romantism, prezentă la Heliade, Bolliac) a evoluției cuvintelor de la concret la abstract. Limbile moderne au ajuns la o abstracțiune, în care concretul nu se mai poate realiza decît prin poezie: personificări, epitete etc. Poeții preferă „cuvintelor abstracte pe cele ce exprimă o gîndire mai individuală și calități mai palpabile". Aici individualul se referă la obiectul concret, nu la individualitatea creatorului. Mai departe indică mijloacele prin care se realizează „condiția materială (adică sensibilă) a poeziei". Ele trebuie să fie „relativ noi", întrucît imaginile se consumă, intră în uzul general, devin abstracte, iar repetarea lor la un alt poet nu mai are valoare estetică.

Cînd trece la aplicare, ideea se dovedește încă mai eficientă: în poezia contemporană află „imagini uzate" ca „florile, stelele, filomelele". Ele „trebuiesc împrospătate în mod original, prin alte cuvinte" [2].

Cînd judecăm valoarea unor idei în critica românească de pînă la Maiorescu, ne referim mai puțin la inéditul lor, cît la funcția reală pe care o au în pro-

---

[1] Liviu Rusu contestă filiația hegeliană. Pe o linie care vine de la Bogdan-Duică, M. Florian, pune începuturile filozofice și estetice ale lui Maiorescu sub influența lui Herbart. Liviu Rusu polemizează cu Tudor Vianu, N. Manolescu, Simion Ghiță, care susțin înrîurirea lui Hegel asupra esteticii lui Maiorescu. Polemica, prelungită, a fost binevenită. S-a ajuns la o considerare mai nuanțată a izvoarelor filozofice din gîndirea maioresciană. În ultimă instanță, se revine la hegelianism, dovedit, cu fine disocieri, de Eugen Todoran (*Titu Maiorescu*, Buc., 1977). Formularea de mai sus („idei în formă sensibilă") e totuși hegeliană, dar Maiorescu o înțelege în spiritul vechiului idealism, nu preia, adică, toată logica speculativă, unde ideea=idee absolută. Herbartian rămîne Maiorescu în atitudinea filozofică generală, lucidă, rațională, față de realitate, epurată de implicații mistice (se adaugă aici și influența lui Feuerbach). De asemenea, în unele propoziții despre formalismul artei: „voi n-aveți formă..."

[2] T. Maiorescu. *Op. cit.*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

gresul literelor românești. Adevăratele sisteme critice originale apar mai tîrziu, cînd cultura română își însușește definitiv principiul general pe care se clădește lumea modernă, principiul creației individuale. Faptul s-a produs anterior, dar similar în alte țări apusene, unde sistemele critice individuale apar după mișcarea romantică, adică atunci cînd concepția integralistă și modelatoare a clasicismului a fost pentru totdeauna abolită. Este o nouă etapă, care se poate defini prin apariția discuțiilor despre critica însăși, sau altfel, cînd critica însăși ajunge la conștiința propriei sale individualități.

Deocamdată critica se neglijează pe sine, scopul pe care și-l fixează este orientarea și definirea creației literare ca expresie a individualității. „Junimea" se leagă încă de etapa anterioară, dar prefigurează viitoarea etapă, anume etapa emancipării spre conștiința de sine a criticii înseși. S-a vorbit, de pildă, chiar în contemporaneitatea „Junimii" despre lipsa originalității în gîndirea estetică maioresciană.

Într-adevăr, ideile lui Maiorescu sînt deja locuri comune în poetica europeană. Idei romantice, idei din estetica germană, idei din clasicismul francez și german. Nouă este combinația și mai ales finalitatea lor. Faptul îi era cunoscut lui Maiorescu, încît explicația pe care o dă originalității în poezie se poate aplica și propriei sale metode critice: „Poezia nu este și nu poate fi totdeauna nouă în ideea realizată; dar nou și original trebuie să fie în vestmîntul sensibil cu care o învălește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră" [1].

Privite separat, multe afirmații pot să-l amuze azi și chiar în vremea sa pe cititorul avizat, prin vechimea și uzajul lor. Combinarea lor însă este nouă, și, fapt important, funcțional eficientă. Iată un exemplu: „Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturei sînt aceleași de cînd lumea". Propoziție prin excelență clasică. Al doilea termen însă, pe care se pune accentul, e de natură foarte modernă: „*nouă* însă și totdeauna *variată* este încorpo-

[1] Idem, p. 30.

rarea lor în artă; aici cuvîntul poetului stabilește un *raport pînă atunci necunoscut* între lumea intelectuală și cea materială și descoperă astfel o *nouă* armonie a naturei" [1]. Trebuie recunoscut, însă, că la 1867 estetica maioresciană era destul de contradictorie. Influențele diverse încă nu s-au sedimentat îndeajuns. Termenii nu sînt bine precizați. Astfel, pe de o parte, face apel la sentimentele și pasiunile universale, „perpetue", care „ies din sfera cauzalității", a determinării cotidiene. Afirmă apoi că „adevărul artistic este un adevăr subiectiv". Ceea ce nu înseamnă deloc individual, ci „acele simțiminte care se disting prin noblețea lor și, introducînd o suflare de *idealism* în existența de *toate zilele*, sînt demne de a manifesta *o subiectivitate de om* [2]. Urmează o altă afirmație generală care ne întoarce în urmă cu 200 de ani, la Boileau: din aceea că „poezia mărește obiectul și se înalță într-o sferă mai distinsă, rezultă, *ex contrario*, că ea trebuie să se ferească de micșorare și de înjosire" [3]. Cînd trece, imediat, la exemplificare, judecă bine și blamează diminutivele din poezia contemporană, extinse ca o plagă, fără să-l cruțe pe însuși Alecsandri: „Cu asemenea terminațiuni linse și corupte are să se producă energia, intensitatea, vigoarea impresiunii poetice?" [4]. Idei clasice, deci, vin să susțină o intenție estetică foarte modernă. De altfel, exemplele aduse sînt din scriitorii moderni, nu din antici: Goethe, Heine, Hugo, Alexandrescu, Bolintineanu.

Totuși, în alt context, ia în serios teoria horațiană a stilurilor și crede realmente că în poezie „cea mai mare atenție merită în această privință alegerea cuvintelor", ba chiar exclude o serie de expresii ca: *nu mint, mă costă, stîrnește, sbocotește* (amorul în piept), *parcă sînt turbat, „tot ținutul revedeam"*; sau amorul în varianta mahalalei: „Dă-mi o sărutare, o, Eliza mea / Și îți jur că mîine tu ești soața mea" (Aricescu). La fel, nu orice nume propriu e demn de poezie, numai cele

[1] *Idem*, p. 30.
[2] *Idem*, p. 53.
[3] *Idem*, p. 54.
[4] *Idem*, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

cu rezonanțe antice, Elena, Maria (unul homeric, altul din simbolistica creștină), dar nu Costică, Ioniță, Lizișoara. „Dacă pe amanta sa o chiamă în realitate Safta sau Lizișoara, atunci să-și păstreze numele pentru el, dar să n-o pună în poezie, căci prin aceasta și-o înjosește" [1]. Mai tîrziu cu o jumătate de veac, un Arghezi („Fă, Tinco, fă / Papucii de mătase / Nu ți i-a dat Năstase?") sau M. R. Paraschivescu va scrie în contra unor asemenea reguli. Precaut însă, Maiorescu însuși introduce între aceste considerații o frază plină de perspicacitate: „Se înțelege de la sine că înjosirea este ceva relativ. Totul atîrnă de nivelul la care te pui" [2]. Așa se face că, peste un sfert de veac, va putea să laude ingenioasa utilizare a numelor proprii în poemele lui Eminescu. Astfel, în *Poezia română la 1867*, începutul hegelian își adaugă idei din Vico, din romantismul și din clasicismul francez, din gîndirea kantiană, iar combinația de ansamblu este menită să stimuleze o literatură nouă, originală și autentică.

sedează pe Maiorescu și în studiile următoare

Sensul modernității. Fenomenul particularului îl obunde crește frecvența termenilor ce gravitează în jurul particularității. Pe lîngă „originalitate", „individualitate", „noutate", vom întîlni expresii ca „propria idee", „modul originar", „simțămîntul natural" etc. Dar conceptul individualității plutește încă pe deasupra lucrurilor, nu ajunge să se fixeze în obiectul său real. Însăși atitudinea criticului față de individualitate este ambiguă. Vorbind despre poezia populară, ne dă o judecată surprinzător de clasică, chemînd la universalitatea afectelor, în detrimentul individualității: „din poezia lui îți vorbește însăși durerea și însăși bucuria dar nu *un individ* care suferă, *un individ* care se bucură". „Însă tocmai aceasta este semnul adevăratei poezii." Exemplifică prompt cu Homer „care s-a consumat și s-a pierdut fără vreo urmă *a individualității sale* în lucrarea ce a produs-o" [3].

[1] *Idem*, p. 63.
[2] *Idem*, p. 63.
[3] T. Maiorescu, *Critice*, 1966, p. 5.

C-da 155 coala 6

Scanned with OKEN Scanner

Înțelege, se pare, prin *individ*, pe omul cotidian, supus cauzalității și, deci, bîntuit de egoism. Influența schopenhaueriană [1], care va deveni mai tîrziu elementul de forță al criticii lui Maiorescu, se ciocnește, acum, cu alte înrîuriri, dar nu izbutesc să se organizeze într-un sistem. Raportul individual-universal rămîne un cuplu antinomic. Totuși, înțelege bine, pe urmele pașoptiștilor pe care-i combate, dar mai precis decît ei, spiritul culturii moderne, anume mutația de accent de la universal spre particular. De-aici atenția lui pentru creația populară în care vede o adevărată comoară de poezie și „limbă sănătoasă, de *notițe caracteristice* asupra datinilor sociale, asupra istoriei naționale și asupra poporului român" [2]. Limba însăși e definită de Maiorescu mai adecvat, ca un organism viu, cu un spirit bine constituit. Cînd demască germanismele din presa ardeleană, o face de teamă că aceste „construcții străine, fără nici o adaptare de stil" ar putea împiedica limba română să-și manifeste „*propria idee* în modul ei originar" [3]. Căci limba unui popor, după Maiorescu, are „o valoare proprie" [4]. Maiorescu vorbește de un specific național, de un spirit specific diferitelor națiuni: germanii și englezii înclină spre abstracțiune, francezii se disting prin claritatea formei și stilului, italienii și spaniolii excelează prin frumosul picturii. Rolul creației literare românești ar fi, în consecință, relevarea spiritului specific românesc pe care-l află în poezia populară și în clasa țărănească, „singura clasă reală la noi". E. Lovinescu a văzut, în această atitudine, o manifestare regresivă, judecată ce ni se pare pripită. Nu reține faptul că Maiorescu revendică specificul românesc de la poezia populară, nu de la textele culte religioase, nici măcar de la cronicarii sec. al XVII—XVIII-lea pe care, de altfel, îi respinge în mod simplificator. Astfel și teoria „formelor fără fond" are, dacă excludem violența polemică, aceeași semnificație: este o chemare la înțelegerea esenței reale a civilizației mo-

[1] Simion Ghiță. *Titu Maiorescu*, Buc., 1974, p. 167, 168.
[2] *Critice*, 1966, p. 4.
[3] Idem, p. 13.
[4] Idem, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

derne apusene. Eroarea înaintaşilor ar fi c-au rămas la aspectul suprafeţelor şi n-au păşit spre esenţe: „Recunoaştem superioritatea străină, însă ne dăm aerul a păşi tot în direcţia ei şi a o ajunge cît de curînd, şi confundînd extensiunea cu intensitatea şi cantitatea cu calitatea, ne grăbim a arăta rezultatele dobîndite“ [1]. Imitaţia în amănunte nu e suficientă pentru a crea o civilizaţie de tip modern. Maiorescu va lovi cu orice ocazie în mania preluării necreatoare a formulelor extranaţionale, în „oarba imitaţie a concepţiunilor străine“, în „imitaţia de tinichea vopsită“ şi va pune în valoare „originalitatea lor“ (a scriitorilor Şlavici, Negruzzi, Eminescu, Alecsandri — n.n.) naţională, căci „orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută“, iar o limbă naţională — „geniul ei individual“. La Caragiale va aprecia faptul că scoate tipuri şi situaţii din chiar miezul unei părţi a vieţii noastre sociale, „fără imitare sau împrumutare din literaturi străine“, iar la scriitorii „direcţiei noi“, că exprimă „simţirile reale ale poporului“. Sădoveanu, la fel, va fi numit un „talent curat românesc“, „talent original, izvorît din fondul propriu al ţării în care s-a născut“.

Maiorescu a înţeles lecţia modernă „în spirit [2] nu în literă“ şi teoriile sincroniste care-i vor urma se vor dovedi deficitare faţă de accepţia maioresciană a sincronismului, formulată de critic deja la 1866 în conferinţa *Despre scrierea limbei române*: „Secolul XIX se va numi în istorie cu drept cuvînt secolul naţionalităţilor. În el s-a lămurit şi se realizează ideea că popoarele sînt chemate a se consolida în cercuri etnografice, specializîndu-şi fiecare misiunea istorică după *propria-i natură*“ [3]. Iar cu un an încă mai devreme vorbea despre „individualitatea poporului şi cosmopolitism“.

Autonomia valorilor. Procesul disocierii valorilor este un alt aspect al manifestării spiritului creator modern şi exprimă aceeaşi mutaţie de accent de la uni-

---

[1] Idem, p. 50.
[2] G. Ivaşcu. *T. Maiorescu*, 1972, p. 90. V. şi Al. Paleologu. *Ipoteze de lucru*, Buc., 1980, p. 166.
[3] Idem, p. 205.

versal la particular. Prima etapă în autonomizarea valorilor o aflăm în Renaștere; ea se datorează descoperirii operelor antichității. În Evul mediu avem un singur cult, al valorii religioase. Aici genurile, speciile, artele, filozofia, știința erau desființate ca valori autonome, erau disprețuite, chiar interzise sau deveneau, în cel mai bun caz, o „ancilla theologiae". Umaniștii descopereau în creațiile antichității un spirit divers și un sens circumscris în fiecare: artele aveau rostul lor, filozofia un altul, știința de asemenea un scop propriu. Religia însăși era privită ca având o funcție particulară și cultul artelor nu era stingherit de cultul zeilor. Mai mult, poezia și speciile ei își permiteau să dea zeilor o reprezentare nu prea cuviincioasă, ceea ce a stîrnit replica violentă a primilor filozofi creștini. Augustin, care trasează în veacul al V-lea liniile noii civilizații creștine în lucrarea sa *De civitate Dei*, se revoltă împotriva faptului că la romani înșiși pontifii decretau libertatea genurilor literare și a spectacolelor teatrale care, cele mai multe, își alegeau, spre amuzamentul publicului, subiecte din viața imorală a zeilor. Pentru Augustin, era de neconceput să prezinți pe scenă zei în postură erotică și trage de-aici concluzii despre falsitatea și inconsistența religiei antice. În Renaștere, sub influența antichității greco-romane, artele și spectacolele teatrale încep să se dezvolte separat de religie, jubilînd la curțile regilor și prinților, iar filozofia, științele își află, de asemenea, obiectul și metoda lor particulară. Se ajunge, astfel, în literatură, la un clasicism care, printre alte semnificații, o are și pe aceea de a reînvia spiritul autonom al valorilor antice. Un alt moment în disocierea valorilor îl reprezintă filozofia kantiană care teoretizează autonomia moralei și a frumosului. Apoi vine, în secolul al XIX-lea, teoria artei pentru artă a romanticilor a lui Théophile Gautier și cea a poeziei pure. Ideea parvine la Maiorescu prin intermediul esteticii germane, prin Kant și mai ales prin Schopenhauer, dar i se impune și prin romanticii francezi („poezia este un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*, cum a zis așa bine Mme

Scanned with OKEN Scanner

de Staël" [1]). Concepția autonomiei este prezentă de la început pînă la sfîrșitul carierei critice a lui Maiorescu. Deja în *Poezia română la 1867* e formulată decis, ca o problemă înțeleasă de la sine: „Pentru noi a fost prima necesitate: a marca în mod demonstrativ linia de separare între poezie și celelalte genuri literare" [2]. Multe afirmații din acest studiu și din cele ce-l urmează amintesc de formula kantiană, conform căreia frumosul ar fi ceea ce ni se prezintă *fără concept*: „tot ce este produs al reflecției exclusive, politica, morala, teoriile științifice etc., nu intră în sfera poeziei, și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare" [3]. Exemplul ar fi Heliade „care cu toată vioiciunea *inteligenței*, nu arată în scrierile sale nici o inspirațiune de adevărat poet" [4]. Filiera este și mai clară în fraza următoare: „nu că poezia ar fi nedemnă de reflecția științifică sau reflecția științifică nedemnă de poezie, dar aceste sfere provin din *operațiuni atît de radical deosebite* ale minții omenești, încît confundarea lor este cu neputință..." [5] Termenul negativ de „reflecție" revine frecvent în critica maioresciană: lui Eminescu îi reproșa la 1872 că este „reflexiv peste măsură", că *Venere și Madonă* e „prea calculată" [6], Alecsandri, Bolintineanu, Odobescu „sînt scriitori estetici și nu erudiți *reflexivi*" [7].

Alte formulări ale ideii de autonomie se pot revendica, fapt cunoscut, din Schopenhauer, care deosebea toate activitățile umane, expresie a voinței și cauzalității, de artă — expresie a intuiției lumii ideale platonice, în care spiritul ajunge dezinteresat și smuls din lumea voinței și egoismului. La fel, pentru Maiorescu, pasiunile, simțămintele „ies din sfera cauzalității, sînt perpetue, deasupra ei". În timp ce știința, gîndirea, ideile social-politice sînt succesive, determinate de „perpetua cauzalitate" [8]. Sau: „dispoziția

[1] *Op. cit.*, I, p. 35.
[2] *Idem*, p. 34.
[3] *Idem*, p. 68.
[4], [5] *Idem*, p. 68.
[6] *Idem*, p. 93.
[7] *Idem*, p. 139.
[8] *Idem*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

poetică se înalță peste sfera de toate zilele..." [1], „...în lumea fericită a artei, timpul nu mai are putere și nu mai are înțeles și cine, înălțat în sfera ei"... [2] etc.

S-a vorbit în chip contradictoriu cînd despre sensul progresist, cînd despre sensul reacționar al concepției autonomiste a lui Maiorescu. Am spus că, în principiu, ideea este de natură modernă și că atributul de „reacționar", aplicat fără distincție, este cu totul neavenit. Lucrurile trebuie privite însă altfel, și anume examinînd funcționalitatea ideii în realitatea epocii. Efectele teoriei disocierii valorilor în literatura vremii sînt mai ales pozitive. Demagogia politică iese înfrîntă din această confruntare: „cînd se introduc reflecții politice în poezie, se introduc și fantezii poetice în politică — două confuzii între care este greu de hotărît care este mai primejdioasă" [3]. Specializarea activităților era o necesitate a timpului, menită să ducă la progresul valorilor sociale, artistice și științifice. De-aici se naște rezerva criticului față de implicația politică și, deși straniu (căci patriotismul e un sentiment, nu o „reflexie"), față de patriotism („căci de nota tristeții și de nota patriotismului s-a cam abuzat în literatura noastră") în care vede „multă simulare și declamație" [4]. Printr-o asemenea viziune, poate nu total adecvată, valorifică Maiorescu poezia populară, în contrast cu expresia decăzută din poezia vremii în care „predomnește calculul" și „reflecția". La poetul popular află „plenitudinea simțămîntului" și nu „aberațiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeți, chiar a celor cu talent" [5]. Foarte adecvată se dovedește ideea autonomiei (varianta schopenhauerianăă) în valorificarea operei lui Eminescu și Caragiale (deși mai puțin elocvent) ca și a altor scriitori precum A. Naum, Ioan Popovici Bănățeanul, în parte Octavian Goga la care se vede poezie și-n patriotismul privit aici ca un „simțămînt

[1] *Idem*, p. 59.
[2] *Idem*, p. 94.
[3] *Idem*, p. 69.
[4] *Idem*, p. 589.
[5] *Idem*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

adevărat și adînc"[1]. Alte aplicații însă devin dogmatice, simplificatoare, ca atunci cînd scrie că politica „a stricat temelia artistică ce o puseseră în țara noastră poeții adevărați, Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu", uitînd că toți trei au fost de multe ori și poeți politici, sau cînd aplică schema generală prea automat la unele fapte concrete: „politica este un product al rațiunii, poezia este... un product al fantaziei... una dar o exclude pe cealaltă"[2]. Lăsînd la o parte poezia, politica nu este exclusiv „un product al rațiunii", ci și al simțirii; Maiorescu însuși, politician „calculat" în general, a dovedit-o de multe ori.

Apoi, pentru Maiorescu, poezia era „obiect de lux", dar nu în sensul elitar al cuvîntului. El cere poeziei, „mai întîi de toate", „să fie înțeleasă, să vorbească la conștiința tuturor"[3]. Credem, însă, că trage prea în urmă, spre clasicism, cînd cere poeziei lui Petrino și chiar lui Eminescu să renunțe la „expresii înjosite" ca „electrizată", „constatată", „zbîrcit", „în fine" etc. și că cedează pasului vremii cînd spune că „fantezia bolnăvicioasă"... „nu este de publicat. Arta e senină"[4], ori că *În lumea dreptății* a lui Brătescu-Voinești „are defectul de a fi ostentativ tendențioasă; iar unde începe tendența încetează arta"[5].

Definiția individualității. S-a dovedit în capitolele anterioare că terminologia particularității era deja însușită în limbajul criticii românești încă înainte de 1840; că se ajunsese la manifestări de orgoliu creator, de multe ori nejustificat, combătute încă de atunci de Eliade și de Kogălniceanu; că termenii de original, individual, individualitate, subiectivitate circulau frecvent în critica vremii. În acest plan, Maiorescu nu constată lucruri noi. Ceea ce lipsea deceniilor anterioare era înțelegerea și definirea individualității. Explicația lui Bolliac (citată la locul cuvenit) a fost mai mult o

[1] *Idem*, p. 579.
[2] *Idem*, p. 31.
[3] *Idem*, p. 35.
[4] *Idem*, p. 112.
[5] *Idem*, p. 598.

Scanned with OKEN Scanner

întîmplare. Exista conștiința și intuiția factorului individual în creație, nu exista încă o teorie a individualului. Adică o fixare a conceptului de individualitate la realitatea pe care o denumește, sau, altfel, fixarea zonei fenomenale pe care conceptul o poate reprezenta. Faptă greu de îndeplinit de teoria literară a vremii, rămasă discutabilă pînă azi. Totuși, critica resimte ca o datorie a sa explicația termenilor cu care lucrează. Cu cîțiva ani înaintea demersului maiorescian, Radu Ionescu, bine pregătit teoretic, încearcă o definire a *Principiilor criticii*, bine organizată și izbutită, iar în cadrul lor și a unor categorii fundamentale ale artei. În problema individualității operei, el rămîne încă la stadiul de enunț și la o definiție a esteticului în manieră hegeliană, ca „formă a idealului care poate exista în nemărginita *varietate* a obiectelor" [1]. În altă parte aflăm o combinație de concret și ideal (în sens platonic) foarte apropiată de formulările maioresciene: „Arta găsește fondul creațiunilor sale în marea *varietate* a obiectelor ce natura desfășoară înaintea noastră, și forma care le dă o împrumută iară din lumea realității care ne încîntă mai mult, apropiind-o pe cît poate de *tipul frumosului ideal*, suvenir al unei lumi anterioare, cum zice Platon, și pus în sufletele alese de marele artist al universului" [2]. Se poate vedea că Radu Ionescu nu intră în definiția *varietății*, a particularității, doar o consemnează ca pe unul din polii valorii estetice. Maiorescu, spirit aplicativ, riscă mai multe definiții ale individualității artistice, privite alăturat, cam contradictorii; se fixează totuși la una, după aproape trei decenii de elaborare critică. În primele articole se menține, ca și predecesorii, mai mult la stadiul de enunț și dibuiri: „originalitatea cuvintelor", Eminescu este „cu totul *osebit* în felul său, om al timpului modern", „geniul individual" (al limbii materne), „lumină în *felurimea* manifestării ei", „lume subiectivă"; Ioan Popovici Bănățeanul este „un adevărat poet, adecă: un poet original", „dar Eminescu este *unic*" etc...

[1] Radu Ionescu. *Principiile criticei*. În: G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, I, 1967, p. 577.
[2] Idem, p. 579.

Scanned with OKEN Scanner

Destul de devreme, caută totuși să fixeze termenul de individualitate, personalitate, la o realitate clară. Ezită uneori să formuleze precis, se contrazice în alte afirmații. Își caută cuvintele determinat și de realitatea literară contemporană. Avînd în față degradarea limbajului poetic, vede adesea originalitatea în limbajul firesc, natural, în poezia populară. Ca altădată Heliade, Kogălniceanu, constată că în literatura vremii proliferează pretențiile individuale nejustificate și se crede dator să ia poziție: „o sumă de tineri se molipsesc de epidemia literară, își părăsesc studiile regulate și se încîntă cu laurele ieftine ale publicității de o zi...", „unii pe lîngă incapacitate adaugă aroganța". [1] În fond, nu există la ei decît o „procedare uniformă, tipicul după care acei scriitori exploatează atenția tinerimii". Maiorescu este un adversar al inspirației livrești, care nu poate duce la o poezie cu adevărat originală. Uneori introduce termenul de *individual* cu un sens negativ, opus *impersonalului*, ceea ce poate să deruteze pe cititorul neavizat: „Ceea ce împiedică atîția oameni, de altminteri inteligenți, de a vedea bine, de a gîndi adevărat și de a scrie frumos și ceea ce îi condamnă să rămîie totdeauna mediocri este tocmai mărginirea personalității lor la interese exclusiv *individuale*. Prin negura egoismului nu străbate lumina adevărului, nici căldura frumosului. Așadar entuziasmul impersonal — iaca semnul hotărîtor al celor chemați" [2]. Vrea să evite orice confuzie cu sensul individualității din conștiințele decăzute ale epocii și caută echivalente mai puțin uzate ca personalitate, „adevăr nou", „ideea cea nouă", ceea ce denotă că intuia bine substanța noțiunii și că numai jocul cuvintelor îl punea în dilemă. Ajunge, paradoxal, să numească individualul, „noul", cu termenul de *impersonal*, numai pentru a combate vulgarizarea conceptului între contemporani: „Tocmai acel *element impersonal* în chiar momentul conceptiunii noii idei își arată acum valoarea sa adevărată. Căci persoana se foveste de altă persoană, gîndul egoist se paralizează de alt gînd egoist; dar ceea ce este *imper-*

[1] T. Maiorescu. *Critice*, 1966, p. 105.
[2] Idem, p. 356.

sonal este din patrimoniul comun al omenirii întregi și... străbate prin toate *individualitățile* viitoare ca o parte integrantă a lor" [1]. Aici *individualitățile* sînt reduse la egoismele limitate, inapte să ajungă la creația noului. Impersonală, în schimb, este starea morală, cînd interesul egoist a fost depășit, de unde începe adevărata individualitate, creatoare de valori „noi". Maiorescu face o primă distincție în conceptul individualității: o distinge de individualul empiric, superficial, comun. Empiria este universală, individualul autentic este original și ele se află în contradicție: „orice idee de valoare (nouă — n.n.) este la început combătută" de ego-urile comune, egale, empirice [2]. „Să ne închipuim un june autor care, în acele excepționale condiții subiective (adică egoiste — n.n.) despre care am vorbit, își înalță concepțiunea pînă la formularea unui *adevăr nou* pentru noi, fie în știință, fie în politică, fie în literatură" [3]. Individualitatea creatoare este „concepțiune", adică structură superioară, iar nu emanația de fiecare zi, pornită din instinctul de conservare arbitrar și lipsit de originalitate. Toate aceste exemple, în studiul *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare (1883)*. Dar Maiorescu simte că nu poate renunța la termenul de individualitate, încît în alte scrieri îl avansează în prim plan, cu sensul pozitiv de unicitate. Astfel, în *Poeți și critici* (1886), spre deosebire de critic, conștiință „transparentă", universală, poetul „este mai întîi de toate o individualitate". Vorbește de „caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet" [4]. Poezia este „răsfrîngere și colorare individuală". „Prisma poetului" (iarăși aversiune față de imitație și de livresc) este „menită a răsfrînge raza directă a luminei, dar nu este menită a mai răsfrînge raza o dată răsfrîntă de o prismă străină..." „Aceasta însemnează individualismul (aici opus egoismului — n.n.) poetului". Este vorba de polemica împotriva detractorilor lui Alecsandri, între care era și Vlahuță,

[1] Idem, p. 363—364.
[2] Idem, p. 360.
[3] Idem, p. 359.
[4] Idem, p. 436.

Scanned with OKEN Scanner

căruia îi recomandă ca în loc să-l judece pe Alecsandri, pentru care faptă nu are obiectivitatea necesară, să fie atent la faptul că „prisma" lui este cam prea asemănătoare cu a lui Eminescu și că ar trebui „să nu-i fie prea înrudită, ci să-și păstreze *individualitatea* dacă o are" [1].

Că Maiorescu, la această dată, se apropia tot mai mult de înțelegerea individualității, se poate observa și din împrejurarea că e dispus să guste „poezia dialectală" a lui Victor Vlad (Delamarina), „un element *nou* în mișcarea noastră literară", și să adere cu entuziasm la spiritul romanului care, spre deosebire de tragedie, ce se ocupa de „eroi activi", ideali, se ocupă de persoane „pasive", determinate de împrejurări concrete, și de „clasele de jos", „mai ales cea țărănească". Ceea ce îl duce la veleități realiste, ca și în studiul despre Sadoveanu ale cărui schițe sînt „inspirate de intuiția *exactă* a unor tipuri *felurite*, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și mici tîrgoveți și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului social descris" [2]. În proză admite ceea ce nu va admite niciodată, fără rezerve, în poezie, pitorescul limbajului: „oamenii vorbesc în limbajul lor firesc, fiecare după caracterul său deosebit" [3]. La Goga însă, deși gustă personajul Laie Chioru, se miră totuși că „un lăutar țigan... căruia îi lipsește un ochi; o asemenea figură cu asemenea însușiri și cu asemenea metehne care ar părea imposibilă într-o poezie sentimentală", se impune totuși cititorului. Perceperea valorii particularului din realitatea obiectivă în poezie este limitată, o dovadă fiind și reacția față de „parada unui exotism inadaptabil", prezent la poeții din jurul lui Macedonski. Tot căutînd și disociind între cuvinte, Maiorescu se fixează, în fine, la o formulă a individualității, în celebrul articol polemic *Contraziceri?* (1892). Era un răspuns la acuzațiile lui Gherea, care văzuse o contradicție, de altfel reală, între termenii folosiți alternativ în diferite ocazii pentru a denumi aceeași

[1] *Idem*, p. 437.
[2] *Idem*, p. 591.
[3] *Idem*, p. 595.

realitate: individualitate și personalitate pe de o parte, impersonalitate pe de alta.[1] Maiorescu își adună eforturile și, ceea ce nu izbutise în atîția ani de cercetări mai calme, izbutește acum, într-un articol nervos, care ne oferă cea mai coerentă formulare a individualității. Din vechile elaborări, reia ideea că individualul trebuie să depășească stratul egoist (introduce aici și determinarea socială) și să perceapă lumea în obiectivitatea ei dusă pînă la aprehendarea universalului (ideea platonică). Această percepție vastă sub aspectul cognitiv face conținutul operei, dar forma ei este personală, individuală, cu sensul de inedită: „și o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esențială". Forma deci este individuală, conținutul — universal. Îl contrazice pe Zola care subiectiviza natura în artă, reducînd-o la viziunea unui „temperament", adică individualiza și forma și fondul cognitiv. Zola exprima însă un grad de particularizare a spiritului artistic, pe care Maiorescu nu-l putea admite. Cum n-a putut admite nici ideea de tendință pe care o va promova Gherea. Așa cum este exprimată aici, teoria individualității îl ajută însă pe Maiorescu să explice originalitatea și valoarea universală a unor scriitori contemporani și, cu cea mai mare adecvare, a poeziei eminesciene.

2. *Eminescu și spiritul culturii moderne*

Relevarea spiritului național în creația literară era deja o idee comună și Eminescu și-o asumă firesc la 1870, cînd vede în comediile lui Alecsandri un document pe care se poate studia „*caracteristica*, fizionomia psihologică, *originalitatea* poporului românesc"[2]. Tot acum combate broșura lui Petrino de influență maioresciană în care era atacat *Lepturariul* lui Aron Pumnul. Acțiunea latiniștilor i se pare a fi nu numai nobilă, dar și eficientă, întrucît a condus la deșteptarea națională a românilor. Gîndește în linia „48-ului", ceea

[1] V. și V. Vintilescu, *Polemica Maiorescu-Gherea*, Timișoara, 1980, p. 11.
[2] M. Eminescu, *Opere*, IX, 1980, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

ce se poate vedea și examinînd traducerea din *Critica rațiunii pure*, care recurge la latinisme [1]. Într-un articol din același an 1870, îndreptat contra dualismului austro-ungar, judecă în consens cu principiul modern al națiunilor și vede în cunoscuta coaliție o formă „ce contrazice natura obiectivă a monarhiei, dreptul ce-l are fiecare popor de a-și determina voința prin legi și de a avea un propriu organ pentru formularea acestor voințe, o legislativă" [2]. Tot acum începe să depășească afirmațiile generale de influență politic gazetărească și să mediteze asupra fondului spiritual real al poporului român („trecutul m-a fascinat totdeauna. Cronicele și cîntecele populare formează, în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiunilor") [3]. Problema națiunilor și a specificului național în cultură a fost elaborată în Europa în polemică mai directă sau mai mascată cu spiritul religios universalist și supranațional. Eminescu vorbește ca și Heliade (în *Echilibru între antiteze)* despre o filozofie românească implicînd „între pietrele ei unghiulare două *cestiuni nepuse* în *filozofii* și *nestudiate* de nimeni — *chestiunea* națiunii și a Religiunii, singurele lumini, care ne-a scăpat și-a făcut de mai trăim azi" [4]. Ideea ar avea o justificare în specificul istoriei românilor la care religia și statul național s-au aliat în Evul mediu împotriva expansiunii politice și religioase a imperiului otoman. De asemenea, în împrejurarea că biserica românească a primit destul de ușor ideea traducerii textelor în limba națională, încît limba română s-a emancipat în limbă de cultură prin intermediul literaturii eclesiastice. Să mai adăugăm că la data cînd Eminescu scria aceste note, ne aflăm în plin conflict româno-austriac, în plan politic, economic, activînd și conflictul religios. Eminescu, veritabil spirit modern, interiorizat, capta toate influențele ce-l puteau îndreptăți să teoretizeze emanciparea

[1] *Lecturi kantiene*, editate de C. Noica și Al. Surdu, București, 1975.
[2] *Opere*, IX, p. 458.
[3] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, p. 127. V. și G. Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, 1980, p. 230—231.
[4] M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, 1970, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

particularului în creaţia culturală şi în viaţa socială. În această perioadă (1872—75) întîlnim cele mai interesante consideraţii pe tema subiectivităţii în creaţie. Îl vedem combinînd idei din filozofia şi romantismul german, toate însă trecute printr-un filtru personal, îndrăzneţ, cu reflexe, poate neconştient, de-a dreptul moderne. „Adevărul cum că poezia nu are să descifreze, ci din contra are să incifreze o idee poetică în simbolul şi hieroglifele imaginilor sensibile — numai cum că aceste imagini trebuie să constituie hrana unei idei, căci ele altfel sînt colori amestecate fără înţeles — astfel încît o umplutură neînţeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăţi de marmură nu e o statuă" [1]. Deşi se revendică de la poeţii clasici, formulările sale au în contextul autohton un aer de noutate care depăşeşte în conţinut prea rigidele teoretizări maioresciene: „— sufletul, ideea unei poezii poartă în sine deja ideea corpului său, astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei. Această dezvoltare dinăuntru în afară, această *axiomă* care face din sufletul *propriu* soarta proprie a omului astfel încît întîmplări, fapte şi influenţe nu emană din împrejurări esterne şi neprevăzute care puteau să se întîmple şi altfel, ci numai din suflet ca singur izvor, astfel încît toată acţiunea e numai rezultat al predispunerei naturale şi trebuia să se întîmple astfel cum se întîmplă şi nicidecum altfel" [2]. Iată, formulată tot aici şi autonomia esteticului: „Arta nu se poate degrada pînă la *mijloc* ea-şi e sie însăşi *scop*. Scopul artei e arta, frumosul. Creaţiunile artistice cari sînt mijloc numai pentru un scop care nu-i imanent artei, se numesc tendenţioase" [3]. În acelaşi spirit avem *formulat* aici şi specificul naţional al artei. „Materialul în care se sensibilizează ideea etern-poetică sînt imaginile — nu însă imaginile tuturor popoarelor, ci a aceluia la care ea se sensibilizează. Tropii unei naţiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei naţiuni de vînători ori de păstori... Acest mod de cugetare care se reflectă numai

[1] *Opere*, IX, p. 453.
[2] *Idem*, p. 453.
[3] *Idem*, p. 453.

Scanned with OKEN Scanner

asupra corpului nu asupra ideii unei poezii constituie naționalitatea ei"[1].

Deși avea conștiința și știința originalității operei de artă[2], Eminescu va lega ideea de originalitate de ideea specificului național în cultură și artă, încît talente pur individuale n-ar exista, iar dacă există, ele nu au valoarea acelora care sînt implîntate în psihologia națională. „Numai oamenii care au tăria de-a fi credincioși caracterului *lor propriu*, fac impresie în adevăr estetică, ei numai au farmecul adevărului, reprezentarea lor zguduie adînc toate simțirile noastre și numai acesta e obiectul artei. Fără îndoială, există talente *individuale* dar ele trebuie să intre cu rădăcinile în pămîntul, în modul de a fi al poporului pentru a produce ceva permanent." Urmează cîteva exemplificări elocvente pentru ideea ce se vrea formulată. Generația lui Eliad, Gr. Alexandrescu ar fi, „cu tot talentul lor natural", scriitori cosmopoliți. Alecsandri numai e în generația veche acela care și-a încuscrit din capul locului talentul său *individual* cu geniul poporului românesc și de aceea el, împreună cu Negruzzi, Donici ș.a. e întemeietorul unei literaturi nu copiate sau imitate după lord Byron și Lamartine, ci în adevăr naționale". Această cale o urmează Slavici „care rezumă poporul"... [3]

În *Opera lui Mihail Eminescu*, G. Călinescu demonstra raporturile care există între „filozofia teoretică" și „filozofia practică" a poetului și releva în speculația sa unele contradicții semnificative. Influența criticismului subiectiv „care satisface imaginația poetică" și lism subiectiv „care satisface imaginația poetică" și mului kantian creează în concepția lui Eminescu un idea-

[1] *Idem*, p. 454

[2] În *Demisia* de la „Curierul de Iași" scria că, spre deosebire de terenul afacerilor publice, unde „persoana a fost și este lucru secundar", în schimb „dacă în niște notițe literare am citat numele simplă cauză e că pe acest teren termenul hotărîtor e *talentul individual*" (*Scrieri politice și literare*, I, București, 1905, p. 391). Într-o cronică muzicală („Timpul", 37, 1882) remarcă la violonistul Pablo de Sarasate „feliul de a executa, puterea și geniul lui *individual* cum nu se mai află altul" (*Despre cultură și artă*. Iași, 1970, p. 258).

[3] *Idem*, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

care deschide „porțile grele și ruginite ale visului"[1]. Acest subiectivism însă alternează cu un obiectivism de tip platonic și schopenhauerian, conform căruia în individ acționează „ideea", „archeul", reflectat într-o succesiune de individualuri trecătoare. În afirmațiile sale despre artă vom întîlni speculații similare, cînd accentul e pus excesiv uneori pe individual și subiectiv, iar în alte texte tendința de a vedea fantezia poetului ca pe un reflex al prototipurilor esențiale. Iată-l subliniind rolul personalității originale în creație: „oamenii învățați dar fără talent propriu adică purtătorii ființei moarte mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și cu una de ieșire. Ideile străine intră printr-o ușă, trec prin întunericul salei și ies pe cealaltă, indiferente, singure și reci. Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți de oglinzi. De-afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente — dar ce societate, ce petrecere găsesc: În lumina cea mai vie ele își găsesc pe cele ce s-aseamăn, pe cele ce le contrariază, dispută-concesii și ideele cele mari, quintesența vieții sale sufletești se uită la ele, dacă și cum s-ar potrivi toate fără să se contrazică. Și cum ies ele din această sală iluminată? Multe întîi inamice ies înfrățite toate cunoscîndu-se, toate știind clar în ce relațiune stau sau pot sta — și astfel, se comunică și auditoriului și el se simte în fața unei lumi armonice, care-l atrage".

Spiritul individual ar avea rolul principal în orice domeniu, el sintetizează un material inert, îi dă coeziune, căldură, lumină. „De aceea, mulți oameni învățați vor ființi cum că au un *fond negru* în sufletele lor, deasupra căruia toată știința lunecă de la urechea cu care a auzit-o la gura cu care-o transmit altora. Ei rămîn neatinși de ea. La un om cu talent fondul e luminos, ei sînt mai mari prin *cugetările proprii* ce conține capul lor, figurat, oamenii casei sînt mult mai însemnați în rang decît oaspeții ce intră și ies și cînd oaspeții ies se cunoaște parcă cum că societatea în

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, p. 16, 19. V. și Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, București, 1982, cap. despre „poetica vederii".

Scanned with OKEN Scanner

care au petrecut le face onoare, de aceea, tonul de demnitate cu care reapar" [1]. În același manuscris (2287) întîlnim considerații teoretic opuse, în care „oaspeții ce intră și ies" devin „mai importanți" decît cugetările proprii: „Și astfel, fantazia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantazia poetului și a artistului se ridică în jur în petrificațiunea ideilor eterne ce reprezintă" [2]... „Ceea ce numesc capete ordinare fantazie, nu este fantazie, ci slăbiciune a creierilor, fantasterie. Pe cînd celor chemați (?)... li vorbește în jargonul lor *propriu* — celui *ales* ea-i vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato" [3].

Cum asemenea alternări de poziții le întîlnim adesea în textele eminesciene, trebuie dedus că poetul, în încercarea sa de a lămuri procesul creației, nu se mulțumea cu originalitatea, subiectivitatea goală, oricît de tentantă era ideea pentru un visător, ci căuta raportul mai complex dintre individual și universal. Exprimat în teorie schematic, amintind și de, tot schematica, relație maioresciană, dintre „personalitate și impersonalitate" în artă, Eminescu va căuta și în artă, ca și în viața socială, determinațiile concrete ale valorilor estetice, pe care le va afla în substanța spiritului național. Intrînd în sfera de influență a „Junimii", își va asuma un program ideologic care, în plan politic, diferă de adeziunile sale pașoptiste din tinerețe [4], determinîndu-l uneori să *formuleze* teze teoretic regresive, deși mobilul lor în psihologia poetului era, cum s-a spus, profund democratic [5]. În schimb în planul esteticului, acest demers *duce* la adîncirea și caracterizarea specificului național, ceea ce înseamnă o continuare a spiritului pașoptist și în special al „Daciei literare", care formulase ideea unei creații autohtone. Incursiunile lui Eminescu în folclor, în domeniul limbii

[1] *Despre cultură...*, p. 41, 42.
[2] *Idem*, p. 42.
[3] *Idem*, p. 43.
[4] D. Vatamaniuc. *Publicistica lui Eminescu*, Iași, 1985, p. 39.
[5] G. Ibrăileanu. *Spiritul critic în cultura românească*. Capitolul *Eminescu*. V. și Ilie Bădescu. *Sincronism european și cultură critică românească*, București, 1984.

C-da 155 coala 7

Scanned with OKEN Scanner

orale, în textele literare și culturale vechi, vor avea darul să aducă la lumină valorile spirituale ale poporului, să-i formeze un gust estetic și un spirit critic superior, care va distinge cu precizie între operele autentice și cele false din literatura română modernă. În plus, va afla argumente noi, consistente, în disputele politice ale vremii, îndeosebi în lupta românilor din Ardeal pentru menținerea ființei naționale. „Limba noastră nu e nouă, ci din contra, foarte staționară. Ea e deplin formată în toate părțile ei, ea nu mai dă muguri și ramuri nouă și a o silnici să producă ceea ce nu mai e în stare înseamnă a abuza de dînsa și a o strica" [1]. Deși aici polemica vizează limbajul franțuzit al literaturii contemporane, ea se îndreaptă totodată împotriva denaturărilor ivite în discuțiile din presa austro-ungară, care cultiva conflictul dintre diversele naționalități. Unor afirmații diletante dintr-un ziar al rutenilor din Bucovina, conform cărora limba slavă a textelor medievale românești ar demonstra originea slavă a populației române, Eminescu le opune replica unui cunoscător profund al culturii române vechi și al celor europene: „Documentele regatului polon erau exclusivamente latine: e o urmare că Polonii să fi fost latini? Sînt ei descendenți ai romanilor pentru că în evul miez în familiile lor se vorbea latinește?" [2]. De altfel, în planul limbii și al limbii literare, intervențiile sale sînt mai totdeauna bine întemeiate și documentate. Constată că impresia formării tîrzii a limbii române provine din eroarea de a lua primele cărți bisericești ca texte de limbă autentică: „Eroarea că ea s-ar fi schimbat foarte, o datorim cărților noastre bisericești, care se tălmăcesc ad litteram din slavonește sau din grecește". Că sintaxa greoaie a acestor texte nu e proprie limbii române la data respectivă, o dovedește prin documentele laice, e drept puține, care s-au păstrat din aceeași perioadă. Într-un cronograf de la Buzău din 1638, află o limbă naturală și firească, aproape identică, spune Eminescu, cu limba din sec. al 19-lea.

[1] M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, 1970, p. 221.
[2] *Scrieri politice și literare*, I, București, 1905, p. 403.

Scanned with OKEN Scanner

Împotriva abuzului latinist din presa și poezia contemporană, îl aduce ca exemplu, foarte elocvent, pe Bălcescu, a cărui limbă curată și simplă e un argument în favoarea deplinei formări a limbii române înainte de 1800. „Nicolae Bălcescu e dealtminterea o dovadă, că limba românească pe vremea lui și înainte de dînsul era pe deplin formată și în stare să reproducă gîndiri cît de înalte și simțiri cît de adînci, încît tot ce s-a făcut de atunci încoace în direcția latinizării, franțuzirii și a civilizației «pomădate» a fost curat în dauna limbii noastre“ [1]. Exemplul ne relevă cu evidență și paradoxala atitudine a lui Eminescu, a junimiștilor în genere, față de pașoptism. Deși nu împărtășește entuziasmul lui Bălcescu pentru ideile de la 1848, pe care colegii lui le-au degradat mai tîrziu, Eminescu preia fără rezerve aportul cultural al lui Bălcescu, limba literară și tendința națională : „Facă-se această scriere evanghelia neamului, fie libertatea adevărată idealul nostru“ [2]. La fel procedează într-o însemnare *Despre civilizație* unde nu înțelege originalitatea creatoare decît ca expresie a sufletului național. Sînt cunoscute de la Călinescu ideile lui Eminescu despre istorie ca desfășurare organică, despre „civilizație“, „barbarie“, „semibarbărie“ care, aceasta n-ar fi mai bună ca „barbaria“, ci dimpotrivă, o stare de degradare, un regres, „este conruperea unui popor primitiv prin viciile unei civilizații străine“. Dar dacă o asemenea propoziție, ca și altele asemănătoare („Dacă pe acest pămînt va exista vreodată o civilizație adevărată, va fi aceea ce va răsări din elementele civilizatorii vechi... Nu de traducerea de legi străine atîrnă civilizația juridică, ci de perfecționarea și completarea vechilor și propriilor începuturi de legislațiune și viață juridică“ [3]) au putut fi infirmate de istorie, aflăm aici considerații despre specificul național, juste și pînă azi sugestive. Deplînge, astfel, pe drept, dezinteresul în epocă pentru scrierile unor Alecsandri, Odobescu, Hasdeu „cu operele lor

[1] *Bălcescu și urmașii lui* („Timpul“, 265, 1877). *Despre cultură...*, p. 81.
[2] *Idem*, p. 82.
[3] *Idem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

din care multe sînt nemuritoare". Aplicînd apoi teoria organicistă la domeniul artei, spune că „o națiune e formată din indivizi, cu înclinații și credințe mai mult sau mai puțin apropiate. Arta, grămădind într-un punct trăsuri caracteristice, care se află risipite, aduce în locul unor simțiri vage de-o corelațiune îndoielnică, tablouri întregi și unitare — astfel încît viața individului ce le concepe își cristalizează și ea trăsurile singulare ce le avea asupra națiunii sale într-o singură și mare *intuiețiune organică*" [1]. Urmează o frază din care s-ar desprinde o mai mare libertate a individualului față de național. „Artele, avînd facultatea de a fi mai perceptibile, pentru că-s plăcute, pătrund mai lesne în masa claselor și produc astfel o conștiință unitară publică care pe nesimțite se preface într-o solidaritate etică, în împrejurări cu totul de altă natură." S-ar crede, de-aici, că opera individuală are o influență formativă asupra poporului, dar propoziția nu trebuie luată mot-à-mot. Eminescu nu admite rolul subiectului decît în măsura în care el este însăși expresia obiectivului, în cazul de față, opera individuală — reflexul spiritului națiunii. „Numai arta națională are rațiunea de-a fi, numai ea naște în inimile indivizilor întărirea și intensitatea acelui simțămînt subiectiv, care-i face ca toți să se numească de membri aceluiași corp." Că e vorba de o determinație de la națiune la individ, se poate vedea și din citatul următor, unde diversitatea de tendințe spirituale i se pare catastrofală. „Însă cu cît părțile sînt mai legate una de alta prin spiritul lor, cu atît întregul e mai solidar. Cu cît sînt mai multe direcții ale spiritului într-o țară, cu atît merge mai rău țara și poporul acela." E o consecință extremă a filozofiei teoretice a lui Eminescu, care prevede că totul în natură, viață, societate, spirit, se petrece după legi prestabilite, rolul ideilor individuale, exorganice în influențarea acestui proces fiind redus la zero. Ideile politice, estetice din exterior, străine de organismul națiunii, nu pot veni decît în contradicție cu el.

[1] S-au văzut, în asemenea afirmații, înrîuriri din filozofia hegeliană a istoriei (Al. Oprea, *În căutarea lui Eminescu gazetarul*, București, 1983, p. 293; Eugen Todoran, *Eminescu*, București, 1972).

Scanned with OKEN Scanner

Acest determinism sui-generis poate crea o idee paradoxală căci vine, teoretic, în contradicție cu principiul emancipării spiritului individual în viață și în creația culturală. Să nu uităm însă că afirmațiile despre libertatea individului au rămas multă vreme simple propoziții, neaflîndu-și ușor o încorporare în realitatea concretă, economică și culturală. În plus, se combinau în chip contradictoriu cu ideea cosmopolisului, ceea ce ar fi însemnat, conceptual, o îmbinare ciudată de individual pur cu universal pur. Or, tocmai cosmopolisul religios medieval era obiectivul pe care îl negase spiritul burghez timp de cîteva secole, pregătind astfel terenul renașterii spiritului național și individual în viața popoarelor europene. Asemenea antinomii nu puteau să-i scape lui Eminescu, încît el va combate atît teoriile „individualiste" cît și pe cele cosmopolite. În economie, în politică, în artă, el căuta idei și soluții concrete pentru a crea condiții reale manifestării particularului, spiritului național și individual. Unei individualități total libere, dar goale de substanță, îi opunea o individualitate plină, deși mai puțin independentă în elaborările sale. Această ecuație între libertate și substanța ei concretă a fost, să nu uităm, și mai este încă piatra de încercare a filozofiei moderne, ca și a diverselor aplicații practice în existența socială. Într-un articol din 1882 vorbea de „caracterul național" și, dacă facem abstracție de tonul polemic, aflăm în cuvintele sale un raționament subtil. Idei polarizatoare ar exista în indivizi și națiuni. Aceste idei sînt „vertebrele caracterului individual și cînd ele aparțin unui popor întreg, ele constituie caracterul național". Ele n-ar fi niște „invențiuni apriorice" culese din reviste franțuzești, ci „cată să răsară din elemente statornice ca și dînsele, din natura pămîntului de sub picioare, a cerului de deasupra..."[1]. Chiar dacă Eminescu însuși ne trimite la Buckle, avem aici o încercare de a surprinde conținutul real al individualului. Într-adevăr, din teorii străine, „franțuzești", se pot lua idei despre individualitate, dar principalul era de-acum să se descopere substanța concretă a acestui individual, pe

[1] *Idem*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

care Eminescu o află, pe drept, în viața spirituală a națiunii. Iar dacă ceea ce urmează e o exagerare contra latinismului (limba română trebuie să statornicească unitatea „compromisă prin experimentele filologice și prin înrîurirea dicționarului franțuzit al breslei advocaților“ [1]), adevărul este că Eminescu propunea un demers just din punct de vedere modern și chiar acționa în acest sens, prin poezia sa, prin critica sa : relevarea valorilor particulare ale spiritului național din zăcămintele sale concrete : limba veche, limba populară, folclorul, documentele istorice etc. Desigur, din perspectiva ulterioară, nu ne mai satisface formula dependenței univoce a individualului de spiritul național, căci vedem, mai dialectic, în ele, două substanțe care se completează și se îmbogățesc reciproc : individualul se alimentează din spiritualitatea națională, dar îi adaugă la rîndul său propriul său conținut original sau, altfel, fondul autohton se creează, se luminează, se dezvoltă prin acțiunea valorilor individuale. Dar un simț dialectic îl putem surprinde și la Eminescu : aceste idei sînt „vertebrele caracterului individual“. Indivizii sînt deci vertebrați, doar că forța lor e mai mare cînd „vertebrele“ lor coincid cu cele ale „unui popor întreg“.

Într-un manuscris vorbește despre *naționali* și *cosmopoliți* și conform raționamentului său cosmopolitismul ar fi o imposibilitate [2]. Trebuie să înțelegem însă că Eminescu se lupta cu vorba modernă „cosmopolitism“ care în secolul al XIX-lea era o simplă abstracțiune, un termen gol, întrucît toate popoarele și culturile tindeau spre individualizarea valorilor culturale. „O simulațiune“ e un cuvînt bine găsit pentru ceea ce putea reprezenta „cosmopolisul“ la data respectivă. Că e astfel ne-o dovedește faptul că în aceleași împrejurări Eminescu se lupta și cu naționalul gol, care-l învinuia pe Maiorescu de cosmopolitism, încît propunea formula acestuia despre „naționalitatea în marginile adevărului“. „În marginile adevărului“ însemna la Emi-

[1] *Idem*, p. 25.

[2] În *Geniu pustiu* admitea un cosmopolitism prismatic. V. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu. Cultură și creație*, București, 1976, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

nescu în inima realului și în creația autentică, nu în superficialele declamatisme pe teme patriotice. „Poezii urîte (Drăgescu, Bota, Grădișteanu, *Macedonski*, Costiescu, Adrian ș.a.) nu devin frumoase prin aceea că-s naționale" [1]. Or, era aproape de adevăr cînd spunea că revista *Convorbiri literare*, „această foaie, în limbă, în stil și concepțiuni este adevărata expresie a spiritului românesc"... și că aici sînt oameni „hotărîți a conserva bazele naționale în lucrarea noastră literară și de a înainta cu pas bine chibzuit pe aceste baze" [2]. Dacă aici poate fi bănuit de parti-pris-ism, în alte articole de critică se vede clar justa înțelegere a valorilor moderne. În Ion Eliad-Heliade Rădulescu distinge „doi oameni cu totul deosebiți" într-un singur individ [3]. Unul este acela care prin „direcția pe o care o dedese el culturii române" a contribuit la „falimentul economic și intelectual al generației actuale". E vorba de direcția latinistă, pentru că altfel „ca promotor al culturii, ca membru activ al întreprinderilor literare din vremile sale meritul său nici nu poate fi pus în discuție, căci e fără îndoială neprețuit de mare" [4]. Celălalt, al doilea, Ion Eliad, e autorul *Gramaticii românești* din 1828, unde scrie cum se vorbește, „viul grai a fost dascălul lui de stil. Prin el, limba s-a dezbărat de formele convenționale de scriere ale evului mediu și ale cărților ecleziastice; a devenit o unealtă sigură pentru mînuirea oricărei idei moderne. Din acest punct de vedere, Eliad a fost cel întîi scriitor modern al Românilor și părintele acelei limbi literare, pe care o întrebuințăm astăzi... Literatura s-a ținut de începuturile sale bune (1826—56) și au lăsat de-o parte erorile" [5]. În alt articol despre *Pilde și ghicitori* de P. Ispirescu pe care le apreciază, vorbește și de originalitatea poveștilor lui Creangă, disociind, cu mult simț al nuanțelor, între acestea și poveștile populare. Cele din urmă ar fi sleite „într-un număr oarecare de prototipuri" pe

[1] *Idem*, p. 93.
[2] *Idem*, p. 257.
[3] *Idem*, p. 86.
[4] *Idem*, p. 87.
[5] *Idem*, p. 88—89.

Scanned with OKEN Scanner

care le aflăm la toate popoarele: ceea ce e *original* e modul de a le spune, „e acel grai românesc cu care se îmbracă ele, sînt modificațiunile locale, potrivite cu spiritul și cu datinile noastre“ [1]. Ca exemplu opus îl aduce pe același Heliade, care, la bătrînețe, reprezenta „direcția apuseană și latinizantă“, cu opere ca *Michaida* și *Infernul, cîntul I*, din care citează mai multe versuri lingvistic imposibile. Apoi conchide retoric: „Să ne răspunză fiecare cu mîna pe conștiință care e limba românească, cea din *Învățătorul copiilor* și din colecția d-lui Ispirescu, sau cea scrisă de Heliade Rădulescu“ [2].

În *Notițe bibliografice* („Timpul“, 1880), face teoria „formelor fără fond“ cu exagerarea și adevărul știute ale acestei teorii. Apoi combate „naționalismul“ de paradă, formal, atît în fond cît și în formă, în limbaj: „Presa noastră — scrisă mare parte într-o limbă cosmopolită lesne de învățat de către orice străin în cîteva zile — e o presă națională. Cu toate acestea, lucrarea ei zilnică asupra înțelegerii poporului șterge și rămășițele de originalitate ale graiului nostru străvechi“ [3]. Ca de obicei, afirmările sale își află cea mai mare justificare în planul literaturii: „oricare din noi lesne va pricepe că Anton Pann e un scriitor național într-adevăr, iar sute de alții nu, căci nu devine cineva scriitor național prin aceea că repetă cuvintele patrie, libertate, glorie, națiune, în fiecare șir al scrierilor sale, pe cînd pe de altă parte, poate cineva să nu pomenească de loc vorbele de mai sus și să fie cu toate acestea un scriitor național“. Național era deci pentru Eminescu scriitorul care pătrundea adînc în valorile limbii și spiritualității poporului, pînă la riscul de a deveni intraductibil. „În vremea din urmă s-au ivit într-adevăr un șir întreg de scriitori cu totul naționali — unii din ei chiar intraductibili și pe deplin înțeleși numai pentru cel ce știe bine românește. Goethe zicea că partea cea mai bună a unei literaturi e cea intraductibilă, și avea cuvînt. Cel mai original dintre ei pînă acum e poves-

[1] *Idem*, p. 58.
[2] *Idem*, p. 61.
[3] *Idem*, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

titorul Ion Creangă, ale cărui basme traducîndu-se, ar pierde tot farmecul și mai cu seamă tot hazul lor" [1]. Aici, ca și în alte intervenții, Eminescu înțelegea prin caracter național nu o simplă afirmație, ci revelarea concretă, „exactă, a formelor caracteristice ale gîndirii poporului" [2].

Astfel ni se explică și preferințele sale față de anume autori din literatura universală, ca Molière, care „n-a avut alt profesor decît natura", Gogol, pentru inspirația lui națională, Shakespeare, care „a fost al poporului său prin excelență", Hugo, Björnson etc. Nu trebuie să uităm apoi că poetul cunoștea valoarea culturii și științei europene, iar în traducerile sale, ca de pildă *Critica rațiunii pure*, încearcă să aducă filozofia marelui gînditor german la înțelegerea poporului român, străduindu-se să afle termenii echivalenți printre cuvintele simple românești [3]. Marile opere ale culturii universale trebuiau tălmăcite în limbajul viu al poporului, pentru a fi asimilate deci de gîndirea românească, transpunerea lor într-o terminologie abstractă, „cosmopolită", fiind inutilă din această perspectivă. Nu întîmplător observa în legătură cu lucrările științifice ale vremii, că suferă de „lenea de a căuta echivalentul românesc" [4]. Apreciază, astfel, acțiunea spontană în acest sens a învățătorului și preotului care „coboară cultura în jos și traduc limba cosmopolită, nesemnificativă și abstractă a științei, care e domeniul lumii întregi, în formele vii, mlădioase și încîntătoare prin originalitate a poporului. Va să zică o scriere este populară sau prin materie și prin modul expunerii (literatura poetică în sens larg) sau cel puțin prin modul expunerii (novela, știința aplicată)" [5].

Fie din motive de grup, fie personale, fie dintr-o incomprehensiune, fie datorită acelorași idei despre organicitatea culturii naționale, Eminescu a fost nereceptiv la începuturile creației macedonskiene și sim-

[1] *Idem*, p. 55.
[2] *Idem*, p. 64.
[3] V. G. Noica în *Introducerea* la *Lecturi kantiene*.
[4] *Despre cultură*, p. 53.
[5] *Idem*, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

boliste. Spre deosebire de Slavici, Creangă, Nicu Gane care au o concepție „curat românească", vede numai snobism și cosmopolitism la „Literatorul": cînd constată cineva „ce fel de literatură se prăsește în România, cum o revistă literară din București, care întrunește într-un snop o adunătură de tineret semistrăin, își duce cititorii prin locuri malfamate sub pretextul de a face poemuri à la Al. de Musset, cum spitalul, balamucul și cîrciuma sînt singurele locuri, care furnizează sujete artistice literatorilor de la «Literatorul» și de la alte întreprinderi scandaloase, acela cată să fie recunoscător puținelor pene în adevăr românești, care ne scapă din atmosfera infestată a spitalelor, ce se pretind reviste literare" [1].

3. *Ioan Slavici*

În cuvîntul de deschidere a serbării de la Putna, rostit de Ioan Slavici în calitate de președinte al comitetului de organizare (Eminescu era secretarul acestui comitet) întîlnim o concepție și un limbaj profund influențate de școala latinistă. El vorbește de originea nobilă, latină a poporului român, de rolul lui istoric de a fi fost „bariera lumii june contra Orientului decăzut" [2]. Peste scurt timp gîndirea sa va intra în zona de înrîurire a „Junimii" și autorul va vorbi de multe ori cu argumentele și terminologia maioresciană [3]. Spiritul critic, spiritul „adevărului" va fi acela care va prezida opiniile sale despre artă, despre limbă, despre „literatura poporană". *Originalitatea* operei va fi înțeleasă ea însăși de Slavici în chip maiorescian, ca originalitate a formei care îmbracă un conținut universal. Dar să remarcăm mai întîi că ideea originalității e prezentă permanent în mintea scriitorului, care, între alte fenomene din cultura vremii sale, combate cu consecvență *imitația*, asemenea altor junimiști proeminenți,

[1] *Idem*, p. 121.
[2] Ioan Slavici, *Opere*, vol. X, 1981, p. 441—442.
[3] Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, I, București, 1971, p. 483.

Scanned with OKEN Scanner

ca Maiorescu și Eminescu. În 1872, publică în „Convorbiri literare" (nr. 3) basmul *Zîna Zorilor*, cu o scurtă introducere (care nu e decît scrisoarea sa către redacție) cuprinzînd interesante sugestii asupra mecanismului creației populare: „Povestea nefiind, decît pe alocurea legată de forme ritmice, capătă un *caracter individual*: fiecare revarsă în ea *gîndirea sa individuală*; fiecare o spune așa precum o știe și precum îi place s-o spună... Astfel, culegătorul nu numai dă recepțiunii caracterul individual, ci produce totodată un *întreg nou*"... „Faptele și ideile sînt doară o recepție din popor: gruparea lor estetică este un *capriciu al individualității*" [1]. Rolul personalității în creația artistică apare și mai puternic conștientizat într-un articol despre actorul Ernesto Rossi, a cărui artă e văzută ca o sfidare a tuturor normelor estetice anterioare: „A judeca despre Rossi din punctul nostru de vedere este un lucru mai mult ori mai puțin ridicol, deoarece el *este însuși un punct de vedere*; a aplica la arta lui *principiile comune* ale esteticei este o zadarnică încurcală, deoarece el *este însuși un deosebit sistem de vederi estetice*" [2]. *O noapte furtunoasă* îi apare ca o comedie „locală și în adevăr originală", iar autorul ei „o putere literară mai mult ori mai puțin nouă" pe care „se cuvine s-o încurajăm". Într-un studiu despre *Literatura poporană* dezvoltă o teorie sămănătoristă *avant la lettre*, merit împărțit însă cu Maiorescu, de care este și aici profund influențat. Slavici remarcă două curente în raport cu literatura populară: unul reprezentat de Alecsandri, care, deși venea din străinătate, a procedat cu mare interes la culegerea poeziilor populare, întrucît „poetul adevărat simte că-n poporul român este izvorul poeziei române și că punctul de plecare pentru dezvoltarea noastră literară nu este nici Omer, nici Orațiu, nici Shakespeare, nici Voltaire, nici Goethe, ci literatura noastră poporană. Și plecînd de la cîntecele ciobanilor, Alecsandri a crescut și s-a înălțat mai

[1] *Idem*, p. 9—10.
[2] *Idem*, p. 124. Articolul *Rossi*, „Timpul", nr. 36, 1878.
[2] *Idem*, p. 160.

presus de întreaga lui generație..." [1] Al doilea curent e prezentat de cei care „au crezut că-i pot impune poporului vederile, obiceiurile, deprinderile și legile străine, aduse din țările în care fuseseră crescuți. Astfel, în scurt timp, așa-numitele clase mai culte au pierdut o mare parte din *individualitatea națională*, și astăzi avem în țara noastră două elemente deosebite : *poporul*, care tot mai păstrează o parte din *individualitatea sa națională* și clasele dominante, care în genere nu mai țin de legea țării, au părăsit obiceiurile și vederile tradiționale și sînt o adunătură de oameni demoralizați, adecă lipsiți de orișice obiceiuri mai statornice, căci moda nu este obicei". [2] Dar tendința firească a generațiilor tinere este de a restabili unitatea națională „ceea ce nu va fi cu putință *decît întorcîndu-ne la popor*..." În cultură, de pildă, „cel ce vrea să facă literatură românească trebuie să simtă și să gîndească cu românii..." Dar numai „din literatura poporană putem să cunoaștem vederile și gustul poporului". Dintre genurile populare, cel mai autohton îi apare *doina*: „Atît ca concepție, cît și ca formă, *doina* e *ceva specific românesc* și ne arată felul *deosebit* al românului de a simți și de a-și exprima simțirile". [3] Încearcă și o caracterizare a psihicului românesc prin expresia „trezia minții", ceea ce vrea să însemne că românul e ponderat, echilibrat ; deși are simțiri adînci, nu are pasiuni violente ca vecinii noștri, maghiari sau sîrbi, care iubesc figurile de stil „mai puternice", corespunzînd unor patimi dezlănțuite, irepresibile.

Într-un curs intitulat *Estetica* (publicat în „Educatorul", 1883—1884) judecă oarecum clasicist (arta exprimă stări sufletești universale) combinînd și idei kantiene la modă („se exclude orice *scop premeditat* în producerea poetică"). În final vorbește și de originalitate : opera „trebuie să fie *mai mult ori mai puțin originală*" ; „*lipsa de originalitate* e întotdeauna un semn al lipsei de vocațiune". [4] Efortul autorului se îndreaptă

[1] *Idem*, p. 171.
[2] *Idem*, p. 172.
[3] *Idem*, p. 181.
[4] *Idem*, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

spre concilierea *originalității* cu *impersonalitatea*, deziderat prezent și-n articolele teoretice ale lui Maiorescu: „Opera de artă e totdeauna o iluziune întrupată, iar iluziunile nu pot satisface decît trebuințe *impersonale*, adecă curat sufletește".[1]

Asemenea raționamente corespundeau, așa cum se știe, unor nevoi ale vremii de combatere a literaturii prea tendențioase, sociale și patriotarde. Cu timpul însă ideile lui Slavici despre artă, care nu suferă prea mari modificări cu trecerea anilor, devin trenante și oarecum neadecvate la evoluția literaturii române. Într-un articol polemic din 1904 *Literatura „românească" și domnul Duiliu Zamfirescu* („Revista idealistă", nr. 2, 1904) aceleași principii sînt aplicate literaturii noi, a unui Zola, Daudet, naturalismului respins astfel de Slavici. Era firesc, deci, ca prozatorul să fie solicitat și de revista „Sămănătorul", unde publică un eseu intitulat *Ce e național în artă?* (nr. 3, 4, 1906). Aici, conceptele lui Slavici sînt cele vechi, din cursul său de estetică, nu prea adecvate la viziunea sămănătoristă pe care însă o susține prin atacurile la adresa „decadentismului". El spune că „fondul estetic e același în toate și ceea ce-i dă fiecăruia din ele valoarea particulară e numai concepțiunea deosebită și *originalitatea formei*".[2] „Dar ceea ce dă valoare și farmec operei de artă e *nota particulară*, nu în fondul estetic, nici în plăsmuire, ci în înfățișarea *aievea* a plăsmuirii, iar aceasta poate să fie *națională*, ba poate să fie chiar *individuală*".[3] Schema e promovată cu un scop evident polemic. Atunci cînd artistul își propune să descrie și un obiect (fond) particular, el ajunge la forme dizgrațioase. Exemplu, pictura lui Michelangelo, „cărnurile" pe care le înfățișează în unele din operele sale. Spre deosebire de Leonardo sau Rafael, pictori echilibrați și suavi, Michelangelo „scoate cărnuri vii din peatră și ne dă în *Leda* din muzeul florentin o frumuseță chiar mai revoltătoare decît Rubens în *Bachus* și

[1] *Idem*, p. 215.
[2] *Idem*, p. 330.
[3] *Idem*, p. 331.

Scanned with OKEN Scanner

Venera în care ne înfățișează lucruri rușinoase — ca la gura cortului". [1] Așadar, la creații decadente ajungem cînd căutăm „*originalitatea* pînă chiar și în fondul estetic căci adevărat, bun, frumos e în om numai ceea ce e *notă comună*, iar ceea ce e *particular* ori poate chiar *individual* e *rău și pocit*, de cele mai multe ori respingător". [2] La Octavian Goga, apreciat, constată că exprimă simțăminte universale și combate, astfel, pe aceia care-l învinuiau de „localism", „regionalism". Slavici se pronunță pretutindeni împotriva neologismelor în poezie, el preconizînd (în „Vatra", de pildă, articolul program *Vorba de acasă*) „întoarcerea la graiul viu al poporului", la „gustul poporului", la „felul lui de a vedea și de a simți". Literatura nouă îi apare ca un „haos" și pentru evitarea lui pretinde (chiar în 1925, în ultimul său interviu) să ne întoarcem la clasicism „care e tradiția întregii omeniri". Uneori, spiritul scriitorului se exprimă mai liber față de propriile sale idei fixe și atunci ne oferă cugetări interesante, în care premerge unele teorii moderne. În *Sufletul românesc* („Convorbiri literare", nr. 3, 1908) gîndește a la Frobenius, Spengler, Blaga, și afirmă că mediul geografic, rasa, biologia determină sufletul și gîndirea diferitelor populații: „fiecare popor își are rostul în lucrarea sufletească a omenirii *potrivit cu individualitatea sa*". [3] Aici încearcă o definire a sufletului românesc, pe care-l vede: domol, chibzuit, răbdător, avînd simțămîntul naturii, al familiei. Sufletul poporului se poate desprinde însă din cercetarea limbii sale „Cartea cea mare a vieții noastre sufletești e dicționarul limbei noastre... căci ceea ce ne luminează asupra ființei noastre nu e vorba, ci înțelesul ce se leagă de ea în mintea românului"; [4] din cuvintele românului, spune Slavici, se poate deduce „propriul său fel de a vedea lucrurile din lume". [5]

---

[1] *Idem*, p. 331. V. și Ion Iliescu, *Coordonate ale esteticii lui Ioan Slavici*, în: Ioan Slavici, *Evaluări critice*, Timișoara, 1977, p. 189.

[2] *Idem*, p. 331—334.

[3] *Idem*, p. 621.

[4], [5] *Idem*, p. 626.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Spiritul critic la Caragiale*

Din spiritul critic al „Junimii" se desprinde și criticismul sui-generis al lui Caragiale. El condamnă aceleași tendințe ca și junimiștii : liberalismul, demagogia, retorismul, tendenționismul patriotard, în plus și alte valori (inclusiv „junimismul", mai tîrziu). Dacă la Eminescu și Maiorescu spiritul critic se justifică printr-o teorie și gîndire evoluționistă, la Caragiale, în schimb, baza filozofică e una „providențialistă". Am numi-o, mai curînd, idealistă, cu sensul foarte general al termenului : Caragiale crede în valori absolute, ideale, încît, din perspectiva lor toate valorile relative, sociale, istorice, îi apăreau deficitare, în consecință, demne de satirizat. Iar personalitatea lui constă în acest fapt, într-o asociere de înalt idealism și de acut criticism. Credințele sale și le-a exprimat rar (ele constituiau mai mult un factor de intimitate, nu o doctrină) și nu prea elocvent, Caragiale nefiind un spirit teoretic. Opiniile sale despre valorile curente abundă însă și ele sînt deosebit de expresive în incisivitatea și negativismul lor. Așa s-a creat impresia unui Caragiale fără „nimic sfînt", „lipsit de orice ideal" etc. În prefața la vol. V din *Opere* (1938), Șerban Cioculescu e nevoit să pună lucrurile la punct, vorbind despre providențialismul lui Caragiale : „Nu am fi stăruit asupra acestor cîteva coordonate ale spiritului caragealian, hotărît tradiționalist, dacă nu s-ar fi răspîndit prea mult legenda negativismului universal al lui Caragiale"... „S-a ajuns astfel la anularea structurii tradiționale din care a ieșit însăși critica socială a marelui satiric, sprijinită însă pe contraforții unor convingeri teoretice sau ai unor credințe". Așa-numitul ultim „ocupant fanariot", neaderent la spiritualitatea românească", a fost totuși un perfect bun român, cu mai puțin legănarea în hamacul iluziilor progresiste".[1] A-l numi un spirit „hotărît tradiționalist" ni se pare excesiv. Cel puțin în domeniul literar-artistic, Caragiale nu este nereceptiv la nou. Dar acceptînd valo-

[1] I. L. Caragiale. *Opere*, V, ediție de Șerban Cioculescu, 1938, p. XXVI.

rile noi, originale, el le pretinde totodată o perfecțiune, artistic vorbind, clasică. În primele sale articole critice (*O cercetare critică asupra teatrului românesc*, 1878) constată cu un ascuțit spirit disociativ și cu un gust indubitabil, că teatrul românesc e lipsit aproape total de piese originale. Repertoriul se compune din: „localizări, plagiate și traducții" în afară de care ar mai fi o categorie foarte restrînsă, „categoria *pieselor originale* care sînt așa de puține că le-am putea număra pe degete" [1], iar mai departe: „în limba românească... n-avem nici o *piesă originală*" [2]. Unele încercări în acest sens îi apar ca „bazaconii literare" (deși au subiecte din istoria națională) lipsite de idei, de realism, de limbaj artistic. O excepție e socotită *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu, care, în pofida unor defecțiuni „rămîne o bucată *cinstită* în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, *caracterele sînt originale*... și multe scene sînt cu adevărat dramatice și vrednice a mișca sufletul privitorilor". În rest nu mai află nimic demn de luat în seamă. „La tot ce s-a produs ca *literatură originală* de teatru cîtuși de puțin nu i se cade acest nume". [3]

Caragiale avea simțul valorilor originale, dar, cum spuneam, le examina cu criteriile perfecțiunii și coerenței clasice, fapt pozitiv, dacă ne gîndim că, în epocă, graba și superficialitatea se observau în numeroase lucrări lipsite de orice calitate. De aceea, el, ca și Slavici, Eminescu, Maiorescu, rămîne nereceptiv la curentele moderniste, a căror noutate se traducea adesea, în plan autohton și nu numai autohton, printr-o mare superficialitate. Într-o *Cronică teatrală* (din 1885) el îndrăznește să critice și defectele scenice și artistice ale unor piese de Schiller sau V. Hugo, cu atît mai mult cusururile dramelor noi, „decadente", despre care vorbește în altă *Cronică* din 1899: „ne-am trezit cu toată literatura decadentă, foarte discutabilă — drame anoste și comedii nesărate, simboliste, teiste, ateiste,

[1] *Idem*, p. 247.
[2] *Idem*, p. 248. V. și Liviu Călin. *Caragiale despre literatură*. în vol.: *Recitind clasicii*, Iași, 1975, p. 66.
[3] *Idem*, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

umanitariste, toate foarte triste", preferîndu-le, acestora, pe Dumas și Labiche. [1]

E firesc apoi ca I. L. Caragiale-clasicul să nu guste literatura lui Emile Zola și să propage în presa noastră învinuirea de plagiat adusă marelui naturalist de un critic francez (*Plagiatul Zola-Bibescu*, 1896). Dovezile de plagiat nu sînt prea elocvente, în schimb, neaderența lui Caragiale la metoda naturalistă e formulată cu prea mare înverșunare, exprimînd și o anume gelozie pe succesul scriitorului francez.[2] Arta presupune gîndire profundă plus tehnică artistică impecabilă, iată idealul lui Caragiale în domeniul estetic. Din acest unghi el judecă orice operă, de orice orientare, din această cauză e nereceptiv la curente (noi) și în general la un progres estetic în afara tehnicii artistice. Cînd îi răspunde lui Vlahuță la o întrebare despre arta cu tendință, despre politică și literatură, Caragiale exprimă, cu tot umorul formulării, un crez al său artistic: „Nu crede cumva, după cele de mai sus, că aș fi partizanul artei cu tendință. Nu! Să ferească Dumnezeu! Am rămas cum mă știi, partizanul neîndoplecat al tendinței cu artă".[3] Originalitate cu artă, am spune, sintetizînd, în chiar spiritul lui Caragiale, opinia lui despre originalitate. Originalitatea fiind obligatorie, ea trebuie însoțită de efortul artistic, de coerența, limbajul perfect și idealitatea marilor opere dintotdeauna. Într-o cronică plastică inspirată de *Salonul* de pictură organizat în 1899, unde trebuiau selectate tablourile românești pentru Expoziția de la Paris, Caragiale observă la tinerii artiști prea multe influențe și prea puțină spontaneitate: „căci, fără să se supere tinerii noștri artiști, niciunul n-are în lucrările lui așa numitul *element genuin*. Toate lucrările, cele mai remarcabile ca și cele mai slabe, sînt lucrări de școală, tot atît de franceze, germane sau italiene pe cît de române, ba poate chiar mai mult. Producțiile *după maniera* lui Grigorescu se-nțelege nu contează, cum nu contează în literatură nici o producție

[1] *Idem*, p. 289—290.
[2] *Idem*, p. 430—431, vol. IV, 1938.
[3] *Idem*, p. 230.

C-da 155 coala 8

Scanned with OKEN Scanner

în maniera lui Eminescu sau a lui Coșbuc"...[1] Într-un articol de mai tîrziu, vorbind despre *Apus de soare* a lui Delavrancea, își permite unele dezvoltări teoretice cu termeni din estetica maioresciană, precum *contemplația* (amintind de izvoare schopenhaueriene) în care însă interesant e modul de a împăca originalitatea modernă cu logica clasică a subiectului unitar și armonios în toate compartimentele sale. Artistul adevărat nu se orientează după gustul altora, avînd siguranța gustului său: „Din această siguranță rezultă *personalitatea* nealterabilă a adevăratului artist",... „*particularitatea* susținută a stilului său"...[2] Așa e și sufletul omenesc, „o oglindă *sferică*, avînd în adîncime-i și o conștiință". Fiind *sferică*, ea trebuie să reflecte coerent, logic și rotund: „totdeauna va fi un chip constant de raporturi între *ce* și *cum* se oglindește". Sau, „într-un cuvînt: este ea logică cu ea însăși? Căci dacă ne importă altcumva decît logica proprie a lucrării, atunci ne rătăcim de nu ne mai putem găsi".[3]

5. *A. D. Xenopol*

Asemeni altor junimiști, A. D. Xenopol, istoric și teoretician al culturii, așază cultura sub semnul individualității naționale (fac excepție știința, religia, tehnica; acestea primesc forme universale). Limba, îndeosebi, „revărsînd în lumea exterioară... cea mai mare și mai esențială parte din cuprinsul sufletesc al unui popor", îi apare ca „semnul cel mai clar al naționalității" (*Cultura națională*, 1868). Ca și Maiorescu sau Eminescu, blamează demagogia patriotardă în poezie, socotind că spiritul național se manifestă în trăiri, sentimente necontrafăcute, neideologizate, care pătrund în chip natural în poezie. Despărțit, mai apoi, de Junimea, nu-și va renega ideile inspirate, în parte, de orientarea acestei grupări, din contră, le va dezvolta

[1] *Idem*, p. 423.
[2] *Idem*, V, p. 330.
[3] *Idem*, p. 333.

Scanned with OKEN Scanner

într-o lucrare de filozofia culturii, apărută în franceză în 1899 și 1908, iar în românește în 1900. Aici, în *Principiile fundamentale ale istoriei* întîlnim o concepție bine precizată despre originalitate. Exclude de la început valoarea imitației, citîndu-l pe Buffon care scria în *Nature des animaux*: „talentul de imitațiune, departe de a presupune gîndire la ele, dovedește dimpotrivă că animalele sînt cu totul lipsite de dînsa" [1]. Faptele istorice sînt create de factorii individuali, care au un „rol nesfîrșit, predomnitor deoarece intervin ca putere îndreptătoare în curentele istoriei" [2]. Filozoful încearcă să combine determinismul cu individualismul, elemente care se exclud de obicei. Personalitatea este produsul împrejurărilor social-istorice, al „epocii sale", dar acțiunea sa poartă pecetea unei structuri genetice de excepție, geniul fiind pe de altă parte și „productul unui accident în geneza lui individuală" [3]. Particularitatea provine din complexitatea fiziologică și psihică. Creatorul de valori, fie în știință, fie în artă, beneficiază de cuceririle anterioare, dar „toate aceste elemente exterioare nu se pot concentra spre a da naștere geniului, fără o complexiune mintală particulară, care să le răsfrîngă în chipul său deosebit" [4]. Marca individualității se răsfrînge în toate creațiile umaniste, nu doar în artă, cum spunea Louis Bourdeaux. În schimb, în științele pozitive, deși fondul energetic individual este de asemenea indispensabil, personalitatea nu se exprimă pe sine, chipul său particular rămîne în afara operei. „Căci știința nu e o plăsmuire a minții omenești, ca religia, așezămintele politice, operele artistice; ea este răsfrîngerea realității în acest spirit, răsfrîngerea rațiunei lucrurilor în rațiunea omenească... Știința posedă... o existență obiectivă; ea există în puterile și în legile naturei iar spiritul nu poate face altceva decît să iee cunoștință de dînsa" [5]. Încît, rela-

[1] A. D. Xenopol, *Principiile fundamentale ale istoriei*, Iași, 1900, p. 188.
[2] *Idem*, p. 198.
[3] *Idem*, p. 199.
[4] *Idem*, p. 200.
[5] *Idem*, p. 205.

Scanned with OKEN Scanner

tiv la acest domeniu, concluzia lui A. D. Xenopol este că „știința nu poate avea semnătură individuală"[1].

Trebuie remarcat că în momentul elaborării acestor idei despre originalitate ale lui A. D. Xenopol, o idee opusă se infiltrează în ideologia literară românească, anume aceea a imitației ca factor pozitiv în răspîndirea și în creația valorilor culturale. O aflăm, strecurată, în concepția deterministă a lui Gherea, o vom întîlni mai apoi la Sanielevici și o vom vedea culminînd, devenind cheia unui sistem de filozofie a culturii la Eugen Lovinescu. Ideea originalității întîmpină rezistențe și opoziții, dar își urmează cursul, dezvoltarea ei acționează mereu mai fecund asupra procesului creator al culturii române. Disputele au darul de a nuanța ideile fundamentale care străbat o cultură, de a le netezi asperitățile, de a le face, totodată, mai influente și mai productive. Aventura conceptului de originalitate este, din acest unghi, exemplară și reprezentativă pentru toate literaturile moderne, îndeosebi pentru cele din sud-estul Europei, care s-au constituit în urma celor occidentale și sub înrîurirea acestora.

III. „CONTEMPORANUL" ȘI C. DOBROGEANU-GHEREA

Gherea devine colaborator al „Contemporanului" din 1885. Revista însă apare în 1881, sub redacția lui Ion Nădejde și C. Mille. Aportul ei la dezvoltarea vieții culturale, îndeosebi științifice, este foarte însemnat, încă din primii ani de existență.[2] Frații Nădejde (Ion și Gheorghe), C. Mille, Th. D. Speranția sînt foști studenți ai filozofului materialist Vasile Conta, consemnat ca autoritate științifică și morală în paginile revistei. Preocupările autorilor ei sînt variate,

[1] *Idem*, p. 206.

[2] Al. Hanță, *Contemporanul (1881—1891). O revistă așa cum a fost*, București, 1983.

avînd în centrul lor orientarea pozitivistă și materialistă a științelor din Europa momentului respectiv: pozitivismul, darwinismul, evoluționismul, marxismul sînt izvoarele principale ale articolelor publicate în „Contemporanul". Din această perspectivă sînt abordate diferitele discipline precum istoria, filologia, sociologia, psihologia, inclusiv literatura. O contribuție notabilă în domeniul esteticii este campania revistei în favoarea naturalismului, la care participă Ion Nădejde, Al. G. Djuvara (într-o carte intitulată *Idealism și naturalism. Cercetări critice*, 1883), P. Verussi, Sofia Nădejde, apoi C. Dobrogeanu-Gherea.

Activitatea revistei a avut un efect stimulativ în gîndirea socială și estetică a vremii. Multe inerții din gîndirea sociologică au fost zdruncinate, multe idei noi s-au impus în politică și în cultură, în orice caz au fertilizat viața intelectuală românească.

1. *Terminologia.* Izvoarele criticii lui Dobrogeanu-Gherea sînt cunoscute și nu vom insista mult asupra lor: Sainte-Beuve, Belinski, Brandes, Hennequin, Brunétière, Guyau, îndeosebi Taine, din care preia toată metodologia. Izvoare unitare, care constituie ceea ce s-a numit critica științifică sau pozitivistă. Criticul ajunge firesc pînă la estetica lui Fechner, experimentalistă, ceea ce dovedește omogenitatea spațiului de influență, pe de o parte, consecvența structurii sale intelectuale, pe de alta. Singura surpriză ar fi numele lui Emil Faguet, invocat undeva, vom vedea însă că nu întîmplător. Iar deasupra, concepția materialistă-marxistă dă un plus de consistență și de originalitate acestor înrîuriri, apoi o putere de penetrație considerabilă în realitatea fenomenului literar. O asemenea viziune mai complexă decît s-a crezut uneori, plus un temperament și un spirit îndrăzneț îi vor permite lui Gherea să miște cu un pas mai înainte înțelegerea și definirea valorii estetice în general, a individualității creatoare, fapt ce ne interesează direct, în special.

O primă dovadă în sprijinul acestei afirmații ne-o oferă volumul termenilor cu care învăluie, spre a-l surprinde și fixa, domeniul particularității. Dincolo de

Scanned with OKEN Scanner

termenii deveniți comuni, ca individualitate, originalitate, „individualitate artistică", „simțire subiectivă", „simțământ propriu", „particularitățile nației", „subiectivism", „personalism", „prizma artistului" etc., vom afla un număr de cuvinte noi, care vin să-și încerce puterea în definirea fenomenului individual și să-i extindă sfera de manifestare, ca de exemplu: „particularitățile clasei", „caracterele individuale din realitate", „caracterele individuale ale curentelor", „poet novator", „tendințe noi", „felul scriitorului", „caracterul propriu al scriitorului", „temperamentul poetului", „propria durere", „sentimente personale", „creațiune eminamente personală", „poet eminamente original", „lirism adînc subiectiv". În plus descoperă particularul și în opera critică, spre deosebire de Maiorescu (*Poeți și critici*) care o vedea exclusiv impersonală: „prizma criticului", „personalitatea critică" etc. Din această enumerare se poate observa deja că Gherea intervine cu un arsenal de categorii mai bogat și cu instrumente mai eficiente pentru captarea semnificațiilor artei. Ele nu-și vor nimeri totdeauna ținta, vor cădea adesea în afara obiectului, îl vor vulgariza uneori, dar se vor apropia, totuși, mai mult de realitatea concretă a operei. Gherea are o concepție, în mare, deterministă, de tip tainean, întemeiată pe conceptele de mediu, rasă, spațiu social. Elementul social va primi un rol preponderent în unele studii, datorită presiunii pe care influența marxistă o exercită asupra celei pozitiviste. În primele articole, *Dostoievski*, *„Generația nouă" de Turgheniev*, *„Ștefan Hudici" — schiță dramatică de V. G. Morțun* (1885), se văd deja efectele unei viziuni critice bine structurate. Dar doctrina și-o expune în studiile publicate în anii următori: *Personalitatea și morala în artă* (1886), *Asupra criticei* (1887), *Decepționismul în literatura română* (1887), *Eminescu* (1887), *Tendenționismul și tezismul în artă* (1887). Procedează în maniera comună, disociindu-se de autoritățile precedente. Cum în 1886 se dezlănțuise cam brusc în dispută cu Maiorescu, în studiul *Asupra criticei* schimbă tactica. Nu și scopul, căci procedînd mai manierat cu Maiorescu (îi recunoaște marile merite în literatura

Scanned with OKEN Scanner

română) taie, în fond și mai ferm, firele posibile de legătură dintre critica sa și cea junimistă. Inventează un termen, „critica judecătorească", destul de nefundat, menit să pună în umbră critica maioresciană, dar să salte în lumină critica „științifică", „nouă", care mai e numită, cu un termen neinspirat, „explicătoare". Va reveni în alte articole asupra distincției dintre cele două metode cu mai fericite formulări și argumente. Reia, abil, afirmația lui Maiorescu despre rolul încheiat al criticii, aplicînd-o însă numai criticii „judecătorești", concret — criticii maioresciene. Dezvoltarea beletristicii impune însă un nou tip de critică, evoluată deja în occident, și anume „critica științifică", născută din nevoia de explicație a operei de artă.[1] Prima s-ar baza pe verdicte, pe judecăți de valoare, a doua pe cercetarea structurilor și semnificațiilor din opera de artă. Explicația o face după metoda „științelor naturale", deci vede în operă „un product" al unor cauze exterioare. „Pricina" cea mai apropiată a operei „este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator": astfel critica va începe cu „o analiză psihică a artistului". Cîmpul cauzelor este apoi extins la analiza „poporului" din care face parte creatorul, a mediului natural, a „întocmirilor sociale". Modelul, de altfel indicat, este *Istoria literaturii engleze* a lui H. Taine. Al doilea demers al criticii privește opera ca fapt, la rîndul lui, de acțiune, de influență asupra „mijlocului social în care a fost creată". Criticul va depista ideile, idealurile, „într-un cuvînt, care e tendința socială și morală a operei artistice". În fine, criticul va arăta prin ce mijloace artistice opera „lucrează asupra psihicului nostru". Cum schema părea chiar atunci cam simplistă, Gherea adaugă precaut că, dincolo de instrumentele științifice, criticul mai are nevoie de talent și „intuiție", deoarece mijloacele științei sînt încă prea puțin dezvoltate, încît se plasează, de fapt, cam „între critica explicătoare și cea judecătorească".

[1] *C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de...*, antologie de M. Iorgulescu, București, 1975, p. 199.

Un fapt se desprinde cu evidență: Gherea izbutește să apropie conceptul de individualitate creatoare de conținutul lui concret, de artist, care este un om cu o structură determinată, cu o organizație fiziologică și psihologică, socială și morală. În alt loc, criticul este asemănat cu medicul: așa cum acesta „caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului" — tot așa criticul va căuta cauzele manifestărilor „anormale" (e vorba de decepționist) ale spiritului poetic „în viața materială a societății, în relațiile politico-economico-sociale". Aici intervine aportul materialismului dialectic în critica lui Gherea.

Tendenționismul și tezismul în artă ne relevă un determinism mai rigid. Cauzalitatea devine un fenomen care acoperă sensul operei în întregime. Determinat natural și social, artistul „ne dă numai ceea ce primește, și nu poate să ne dea decît ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul și ceea ce a fost azi cauză, mîine e efect" [1]. Tendința operei va fi tendința pe care mediul o pune în artist și pe care el n-are cum s-o evite: „artistul ne dă ceea ce-a pus în el mijlocul social" [2]. Gherea polemizează cu teoria „artei pentru artă", în varianta maioresciană, preluată de contemporani ca N. I. Roman care tipărise o broșură împotriva lui Gherea și a criticii deterministe de la „Contemporanul". Studiul lui Gherea răspunde, direct, lui Roman, dar vizează în subtext disocierea maioresciană a valorilor. Trebuie spus că Gherea combate mai mult formularea, cam simplistă, a gratuității artei, altfel admite teoria disocierii valorilor, o vede chiar mai nuanțat. Opera de artă are un scop estetic, dar cuprinde o eterogenitate de alte valori, de alte scopuri care nu-i contrazic efectul artistic. Alungarea problematicii sociale, morale, a patriotismului din artă era de natură să contrarieze pe oricine, în chip firesc. Gherea va apăra dreptul de manifestare a factorilor sociali, între care include și

[1] *Studii critice*, I, 1923, p. 294.
[2] *Idem*, p. 297.

patriotismul. Polemica devine dificilă cînd intervine elementul moral. Dar să reluăm raționamentul criticului: „poetul exprimă în creațiunea sa toată personalitatea sa cu totalitatea sentimentelor sale, și nu poate să exprime decît aceste sentimente", care la rîndul lor sînt transmise, determinist, poetului, de mediul înconjurător. Aceasta e tendința pe care artistul și opera o presupun obligatoriu, vrînd-nevrînd. Astfel, tendința e opusă concepției metafizice, care-l vede pe artist rupt de mediu, plutind deasupra oricăror tendințe sociale. Gherea merge mai departe, afirmă că tendința, în formularea sa, diferă radical și de tezism. „Teziștii, deși pleacă de la un punct de vedere deosebit de cît metafizicii, ajung la aceleași încheieri" [1]. Ei cred, ca și puriștii, că artistul e deasupra temei, că își pot propune să scrie după o teză dată: „azi o odă unui monarh, mîine o odă republicii" [2]. Or, după Gherea, însăși tendința este condiționată de mediu. Artistul poate avea numai o anume tendință, aceea pe care mediul o are și i-o impune. Avem aici un materialism cam mecanicist care-l va pune pe Gherea în dificultate cînd va aborda alte probleme. Dacă totul este determinat mecanic, înseamnă că luptele de idei, în societate, se nasc și se petrec de la sine, ca și în natură, după legi precise și inflexibile. Că însuși progresul valorilor, al ideilor, al tendințelor sociale decurge după un plan natural fatal, în care liberul arbitru al individului ar fi imposibil. Aceasta e concluzia consecventă a determinismului lui Taine și Gherea. Dar nici Taine, Gherea încă mai puțin, nu sînt consecvenți. Căci într-o concepție consecvent deterministă, voința și liberul arbitru nu-și află rostul. Or Gherea face adesea apel la voința și liberul arbitru al scriitorului. Așa, de pildă, vom întîlni în scrierile lui o serie de imperative surprinzătoare pentru un determinist: artistul „*trebuie* să învieze simțămîntul iubirii... să insufle cele mai adînci gînduri... *să aspire* a ajunge profetul și conducătorul sufletesc al poporului său..., *trebuie* să trăiască viața pastorului lui Björnson... *trebuie* după re-

[1] *Op. cit.*, p. 304.
[2] *Idem*, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

comandația geniului Goethe să se pătrundă de toată știința și de toată morala veacului"[1]. Sau cînd zice ca Taine: „*Umpleți-vă inima și sufletul*, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru, și opere artistice și moralizatoare veți face"[2]. Sau după ce explică foarte determinist poezia și gîndirea lui Eminescu: „*întrebuințați* sublimul vostru dar, de a putea întrupa în tablouri poetice viața, *întrebuințați* acest dar, pentru a ne face tablouri în care... *Coborîți-vă* pe pămînt și *uitați-vă* împrejurul vostru cît de întinsă, cît de felurită, cît de adîncă e viața"[3].

Idei și imperative juste, dar care nu se acordă cu expunerea de principii teoretice a lui Gherea. Inadecvarea mai apare în articolul din 1886 despre *Personalitatea și morala în artă*, replică la *Comediile lui Caragiale* și *Poeți și critici* ale lui Maiorescu, în care surprinde flagrante inconsecvențe terminologice. Combate expresia „emoțiuni impersonale", afirmațiile contradictorii din cele două studii maioresciene în legătură cu personalitatea și impersonalitatea scriitorului: în articolul despre Caragiale, Maiorescu vorbea de impersonalitatea artistului, în *Poeți și critici* însă afirmă că „artistul nu poate fi decît părtinitor". Relația personal—impersonal fusese piatra de încercare pentru concepția critică a lui Maiorescu. Va rămîne o piatră de încercare și pentru Gherea. Va rămîne ca atare și pentru critica viitoare, întrucît raportul individual—universal constituie dificultatea principală a spiritului modern, în estetică, în filozofie, ca și în creația propriu-zisă, ca și în viața socială. Este aceasta o problemă peste care nu se poate trece, iar cînd e abordată, generează mereu alte contradicții.

La această întrebare, Gherea răspunde inițial mai convingător. Metoda „științifică" îi permite să vadă că „emoțiile" nu sînt impersonale ci, dimpotrivă, „cît se poate de personale, pentru că sînt urmarea unei aițări nervoase, care se petrece într-un organism indivi-

[1] *Idem*, p. 255.
[2] *Idem*, vol. II, p. 94.
[3] *Idem*, I, p. 112.

dual" [1]. De-aici, contrar afirmărilor lui Maiorescu, conchide că arta nu exclude interesele individuale, ci „le atîtă în gradul cel mai înalt" [2]. Exemplele sînt însă nefericite: *Romeo și Julieta* va face mai mare impresie „celui ce-a iubit și știe..." Respinge în schimb ușor exemplele lui Maiorescu despre absența patriotismului la marii scriitori. E de acord că opera de artă „reproduce caracterul personal al artistului", pe care-l înțelege mai concret: „temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește..." [3] Înălțimea morală face parte, de asemenea, din caracterul artistului și, deci, dintre înrîuririle mediului social: „...dacă lucrarea artistului reproduce caracterul *lui personal*, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului *fac parte din caracter*, este vădit că opera va reproduce *moralitatea artistului*, și va avea cu atît mai mare înrîurire moralizatoare, cu cît artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală" [4]. De reținut că factorul moral este și el determinat de mediul exterior, formativ. Explicația, pînă-aici, este plauzibilă și consecventă. Dar Gherea merge mai departe și spune că operele pot avea un caracter moralizator sau unul „demoralizator". Ceea ce ne sugerează întrebarea: „cine, dacă totul e determinat, are posibilitatea să judece binele și răul, moralul și imoralul. De asemenea, Gherea se prezintă mai elocvent și mai consecvent cu sine cînd la propoziția prea generală a lui Maiorescu („altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo") replică: „Da, perfect adevărat! Și cînd se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrna *de felul scriitorului* și de idealurile lui politice" [5]. Repetăm însă, Gherea nu e consecvent, căci

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, II, 1923, p. 61.
[2] *Idem*, p. 65.
[3] *Idem*, p. 81.
[4] *Idem*, p. 82.
[5] *Idem*, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

la întrebarea : trebuie ca arta să fie moralizatoare ?, răspunde : „arta *trebuie* să aibă misiune moralizatoare și educătoare" [1], iar în finalul articolului am văzut că îndeamnă împreună cu Taine : „Umpleți-vă inima și sufletul... cu toată moralitatea veacului vostru..." Ceea ce înseamnă că face din nou apel la libera inițiativă a artistului ; e firesc, deoarece a merge pe un determinism mecanic al moralei ar însemna să frustrezi o masă mare de oameni de posibilitatea de a ajunge la condiția morală și, în orice caz, ar fi inutil să-l îndemni pe un individ, strict determinat de mediu, să aleagă ceea ce nu poate să aleagă prin condiția sa. Căci alegerea înseamnă libertate și deci puterea de a depăși o condiție predestinată. Cînd intervine elementul moral, a intervenit în structura individului libertatea de selecție a faptelor, a ideilor din mediul care-l înconjoară, și-atunci el devine, într-adevăr, impersonal și nedeterminat. Impersonalitatea, starea psihică a moralității, alungată de Gherea pe ușă, se întoarce pe fereastră. Contradicția, prezentă în alt chip și la Maiorescu, nu e de natură să reducă din valoarea concepției lui Gherea. Dimpotrivă, nu face decît s-o înalțe, căci am văzut, neglijarea unui termen din cei doi care definesc structura ființei umane, individualul și universalul (sau impersonalul), va sărăci orice viziune asupra omului. Coeziunea celor doi factori este scopul dintotdeauna al gîndirii filozofice și estetice ; în fond, cultura europeană, evoluția și succesiunea tipurilor de cultură s-au produs în funcție de schimbarea termenilor acestui raport.

2. *Substanța individualității.* S-a văzut, deja, din exemplele anterior citate, că Dobrogeanu-Gherea este înarmat cu o concepție filozofică, chiar așa, neunitară, care-i facilitează pătrunderea mai adîncă în substanța concretă a individualității creatoare. Desigur nu totdeauna. Trebuie spus, poate, că Gherea concepe, ca fiind mai concretă, structura individualului, dar n-o descrie, n-o analizează ca

[1] *Idem*, p. 80.

atare. In studiile aplicate ca *Eminescu*, *Al. Vlahuță*, cele despre Caragiale, se menține mai mult la afirmații generale despre individualitatea scriitorilor cercetați. Astfel, Eminescu este „cu totul *original* și *personal*", în „modul cum a simțit el acest pesimism" [1] sau „Eminescu e *prea personal*, e o *individualitate prea puternică*"; ceea ce primește prin influență, la el „se manifestă ca o *creațiune proprie*" [2]. La Vlahuță, în „cele ce a scris s-a arătat *individualitatea sa artistică*" [3], iar decepționismul lui este „generalizarea unei *simțiri subiective*" [4]. Caragiale, în *Năpasta*, *Făclia de Paște*, *Păcat*, „e în gradul cel mai înalt *subiectiv*, *personal*" [5], iar Coșbuc „e un poet eminamente *original*" [6].

Dacă nu izbutește să atingă în analiză fondul concret al unei individualități, Gherea ne indică, în teorie, mai bine decît predecesorii, drumul către acest fond individual. Îl ajută cunoștințele sale de fizică, psihologie, biologie, sociologie și, cum am spus, orientarea sa general-științifică. Ne spune, de pildă, că „omul se naște cu un anumit creer, cu oarecari tendințe psihice, intelectuale și chiar morale" [7] (acest *chiar* exprimă o îndoială). Avem aici o imagine mai palpabilă a individului, cauze mai evidente ale psihologiei sale. Ce se înțelege prin „firea poetului"? se întreabă Gherea și răspunde cu elocvența pe care o dă știința contemporană lui: „organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale, înnăscute, și cari, cum am zis, sunt rezultatul unei lungi evoluțiuni ce numără nenumărate secole și nenumărate generații" [8].

Față cu estetica metafizică, deductivă, care, așa cum spune Gherea după Fechner, „măsoară particularul cu măsura generalului", estetica „empirică" îl măsoară cu măsura-i proprie, adică pornind de la stadiul elemen-

---

[1] *Idem*, p. 118.
[2] *Idem*, p. 174.
[3] *Idem*, p. 198.
[4] *Idem*, p. 204.
[5] *Studii critice*, III, p. 113.
[6] *Idem*, p. 126.
[7] *Op. cit.*, II, p. 18.
[8] *Idem*, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

telor concrete din care provine. De la experiență se ajunge la definiție. Aici Gherea adoptă, pentru mai multă claritate, termenul de „estetică empirică sau experimentalo-științifică". Trebuie să recunoaștem că, așa cum e constituită la acea dată, „critica științifică" ne aduce date mai precise despre structura individualității umane, decît estetica metafizică. Mai mult, în cîteva cazuri, Gherea chiar pune degetul pe rană, ne dă, adică, analize realmente concrete, cum sînt studiile despre Coșbuc; În *Făclia de Paște* și *Năpasta*, meritul lui Caragiale este de a fi surprins mediul țărănesc în realitatea lui. E vorba de realul concret, căci altfel, țăranul mai apăruse în literatură, dar mai mult în forme false, carnavalești. Adică în forme foarte vagi, generale, iar nu în cele particulare și adevărate. „Caragiale e unul din cei dintîi care pe scenă a ridicat un colț mic, de pe marile suferinți țărănești" [1]. Realismul, într-adevăr, aduce imaginea realității cu toată culoarea sa, deci cu toată particularitatea sa. În alt studiu Gherea se va contrazice și va spune că I. L. Caragiale, în aceleași povestiri, este un scriitor profund subiectiv. Îl combate pe Missir care scrisese că durerile personajelor răsună dureros în sufletul lui Caragiale. Ar trebui „poate spusă invers — scrie Gherea — patimile și durerile lui Caragiale răsună în *Năpasta* și *Făclia de Paște*". De aici și campania eronată împotriva scriitorului: „Criticii au luat o operă *psihologică, personală*, drept o operă de zugrăvire a moravurilor impersonale, și au criticat-o ca atare" [2]. Contradicția nu e chiar așa de flagrantă, Gherea nu opune ireductibil cei doi termeni: „Făcînd această deosebire de zugrăvire subiectivă și obiectivă la artiști pentru a evita o neînțelegere, trebuie să spunem că deosebirile acestea nu sunt absolute, nu există nici un mod de a zugrăvi absolut obiectiv-impersonal, ori subiectiv-personal, e o chestie de grad" [3]. Obiectivul e o formă de expresie a subiectivului, sau invers, dacă ne gîndim că și subiectul e format de realitatea obiectivă. Ghe-

[1] *Op. cit.*, vol. II, p. 180.
[2] *Op. cit.*, vol. III, p. 114.
[3] *Idem*, p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

rea vorbește aici de curentul „proletarilor culți", prin care înțelege în general spiritul literaturii moderne, în care autorul, dezamăgit de societate, se închide în sine, devine „individualist", în sens de subiectivist sau „reflexivist". El se exprimă pe sine, eul său, ceea ce nu înseamnă că e rupt de real, ci doar că dă realului o formă subiectivă. În cazul lui Coșbuc, termenii se clarifică. „Poetul țărănimii" ar fi unul din puținii scriitori „obiectiviști" diferiți de curentul „proletarilor culți" subiectiviști. Atenția lui se îndreaptă spre lucrurile din exterior: „e așa de puțin *subiectivist*, încît așa în treacăt, într-o singură poezie vorbește de iubita lui, încolo el zugrăvește iubirea altora" [1]. Formularea pare cam naivă, dar raționamentul e subtil. Căci, *obiectivist* fiind, nu înseamnă că George Coșbuc nu e original. Este „*original* nu numai ca o puternică *personalitate* artistică, original nu numai prin noblețea formei, dar și prin faptul că răsfrînge în creația lui un *alt mediu*, o altă clasă, — un alt cer și stele — care-s altele *după ochii* care se uită la ele" [2]. Realitatea e diversă. Ea ni se descoperă prin imaginile subiectului creator, care o privește într-un aspect sau altul. Individualitatea conștiinței își află un corespondent în individualul din realitate, obiectiv.

Originalitatea deci se exprimă și prin elementele noi din realitatea obiectivă pe care le surprinde. Continuat, raționamentul lui Gherea ar suna, pînă la capăt, astfel: lumea obiectivă e complexă și ni se dezvăluie fragmentar, printr-o mentalitate anume, după modalitatea noastră de a o concepe. Scriitorii clasici o vedeau în liniile ei generale, schematic. Gîndirea scriitorului modern, liberă de schema clasică, o privește subiectiv, dar în același timp mai real, pentru că subiectivitatea este acum liberă cel puțin de prejudecata anterioară despre real. Romanticul o vede colorată diferit, etnic, istoric. Realismul pătrunde mai mult în detalii, iar apoi naturalismul va veni cu un ochi și mai individualizat care va reflecta o realitate cu și mai multe particularități. Între lirism și realism, deosebirea

[1] *Idem*, p. 120.
[2] *Idem*, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

este numai în forma obiectivării. Liric sau realist, individualitatea ne relevă lumea în diversitatea ei, iată sensul spiritului creator modern. Gherea însă urmărește alte scopuri în studiul său *Artiștii proletari culți*, oprind raționamentul din mersul lui firesc, dar, în fond, spune același lucru.

Mai consecvent e Gherea cînd vorbește de caracterul social al operei de artă. Conform schemei, poetul e o individualitate, crescută într-un mediu ale cărui semne se imprimă în structura sa. Opera — oglindă a personalității astfel concepută, va reflecta, firesc, aspectele epocii în care se naște poetul. Răspunde, astfel, puriștilor, inversîndu-le argumentul, că durerea omenească, într-adevăr, au plîns-o și Eschil și Dante și Milton și Shelley și Eminescu ; dar în plînsul lor se exprimă și epoca lor. Mai concret, durerea lui Eminescu, transpusă într-o expresie atît de personală, are cauze sociale evidente pe care poetul, dealtfel, le-a înțeles și s-a ridicat împotriva lor, împotriva „venalității", a „speculei", a exploatării etc. „În admirabila-i *Doină*, Eminescu deplînge decăderea și sărăcia țăranului, «sărac în țară bogată», provocată de străinism, de civilizație și de exploatarea străină." Reproduce versurile : „Sboară păsările toate / De neagra străinătate" [1]. Durerea n-ar fi un sentiment atît de personal, ci fiind social este și impersonal, dar nici „impersonal" în sensul maiorescian, extra-social, ci de o impersonalitate ce semnifică angajarea eului în planul general al societății.

Cu toate sinuozitățile și opozițiile pe care le urmează concepția critică a lui Gherea, în opera sa vom întîlni, mai acută decît înainte, obsesia particularului și nu doar obsesia, dar în studiile de mai tîrziu chiar conștiința particularității ca fenomen central, specific literaturii moderne. În *Artiștii proletari culți* (1894) și *Dl Panu asupra criticii și literaturii* (1896) aflăm o teorie a individualului ca semn al epocii moderne, burgheze. Explicația lui, deși utilizează cîțiva termeni inventați ad-hoc, precum cel de *proletari culți*, reia o

[1] *Op. cit.*, III, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

schemă bine stabilită din critica occidentală (îndeosebi după F. Brunétière, pe care îl și numește în legătură cu „evoluția criticii"). Revoluția burgheză a distrus toate tradițiile vechi și mai ales religia. „Ruinînd însă credințele religioase, burghezimea a luat omului un reazăm sufletesc." [1] Atunci eul uman pe de o parte se închide în sine, pe de alta devine agresiv. Voința divină putea să justifice mizeria terestră și să-i promită omului o consolare într-o altă lume. Cum divinitatea a dispărut din conștiința individului, el se revoltă împotriva unei nedreptăți nejustificate. Această dramă creează la scriitorul modern un „sistem nervos mai fin și mai simțitor". E lovit din „toate laturile", ceea ce-i provoacă un sentiment de singurătate. De aici fenomenul de „solitarism" al poetului modern. „Acest solitarism în legătură cu toate celelalte simțăminte, va tinde să provoace alte două caractere foarte importante pe cari le vom numi *reflexivitate, subiectivism* sau *personalism*" [2], caractere ce definesc poezia și poeții moderni, numiți de Gherea „artiștii - proletari culți". Exemplificările sînt nu tocmai expresive: Eminescu dar și Caragiale („creațiunea eminamente *personală* a lui Caragiale e caracteristică pentru curentul literar al proletarilor culți" [3]); de asemenea Macedonski și simboliștii, care însă ajung la o exagerare și degradare a subiectivismului. Gherea merge mai departe și constată că genul cel mai reprezentativ pentru spiritul omului modern este, în literatură, genul liric: „Acest gen literar, atît de *individualist*, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atît de egoistă și de *individualistă*" [4]. Lirismul se extinde și „inundă" chiar „în mod nejustificat (?) genurile literare cu cari n-ar fi trebuit să aibă decît foarte puțin comun și a căzut în exagerări ridicole la decadenți" [5]. De ce nejustificat, e o întrebare care se rezolvă prin gustul încă neeliberat total de clasicism, al lui Gherea (teoria purității genu-

[1] *Idem*, p. 79.
[2] *Idem*, p. 87.
[3] *Idem*, p. 119.
[4] *Idem*, p. 172.
[5] *Idem*, p. 172.

C.-da 155 coala 9

Scanned with OKEN Scanner

rilor mai smulge uneori cîte un tribut criticii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea). Se poate vedea, totuși, că Gherea era informat aproape la zi de mersul ideilor în critica franceză și că Brunetière sau Faguet nu erau pomeniți întîmplător. Autorul *Evoluției genurilor literare* nu gusta nici el poezia modernă, ba se oprise chiar mai în urmă la romantici, pe care-i disprețuia pentru triumful „individualismului". Asemenea contacte îi sugerează lui Gherea să meargă mai departe decît Brunetière și să considere însăși critica un „gen literar", neatîrnat direct de obiectul cercetării sale. Un gen încă impregnat și el de „individualism" și de lirism. Gherea, astfel, avansează primul în literatura noastră ideea criticii-creație și a stilului critic, într-o logică aproape impresionistă. Sau, în termenii noștri, ideea criticii ca expresie a unei individualități. Teorie pe care Gherea o formulează încă din 1887 și, cam paradoxal, chiar în studiul *Asupra criticei*, unde propune ideea „criticii științifice". Aici, individualitatea criticii se explică prin temperamentele diferite, prin mediile și școlile literare diferite din care provin criticul și artistul. „Dar chiar dacă artistul și criticul sînt în aceeași școală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere și între temperamente" [1]. Influențele, aici, se cam amestecă, încît vom întîlni, alături de termeni întemeiați, expresii foarte ciudate, deși nu tocmai neîndreptățite: critica vesteuropeană (citează pe Taine, Faguet) este *imparțială*, căci „de ce spirit *relativist, eminamente științific* e însuflețită" [2]. Tot aici, repetăm, lansează ideea talentului și intuiției critice. În *Dl Panu asupra criticei și literaturii* vorbește direct de o „latură estetică" a criticii pe care o vede în chip impresionist-faguetist: „Critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin *prizma artistului* (o definiție nici mai bună, nici mai rea decît alta), atunci critica e arta văzută prin *prizma criticului*" [3]. Și mai departe: „critica e un gen

[1] *Studii critice*, I, 1923, p. 13.
[2] *Idem*, p. 17.
[3] *Op. cit.*, vol. III, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

literar deosebit, cum sînt atîtea genuri literare deosebite în poetică: genul liric, dramatic, epic" [1]. Dar „relativismul" face casă bună cu scientismul, căci individualitatea criticului este și ea determinată: „în opera critică se răsfrînge și se exprimă *personalitatea criticului* cu *temperamentul* lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală. Și după cum o operă artistică e cu atît mai superioară cu cît poetul, artistul a reușit să exprime în ea mai bine, mai clar, întreaga sa *personalitate*, tot așa o operă de *artă critică* e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine, întreaga *personalitate critică a criticului*". Încît „scopul criticii moderne e crearea unor lucrări totodată științifice și literare cu prilejul operei..." [2] Exemplul e cum nu se poate mai potrivit: Sainte-Beuve, care nu gustă opera unor scriitori mari ca Musset, Balzac, apreciază adesea scriitori mici. Totuși, paginile cam nejustificate consacrate acestora „trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrînge și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși" [3].

3. *Limite și previziuni.* Concepția, cum s-a văzut, foarte modernă a criticii lui Gherea nu evită însă un anume schematism, o neconcordanță între afirmații și exemple. Au fost indicate mai sus cîteva din aceste contradicții. Vom menționa și altele asemenea, de altfel inevitabile la orice spirit doctrinar. Am spus că Gherea presupune ca un fapt firesc disocierea valorilor. El spune undeva că între Newton și Goethe există o deosebire de domeniu, de specializare, de sfere axiologice; combate astfel tezismul care crede că artistul se poate ocupa cu orice problemă a existenței. Nu e mai puțin adevărat că Gherea neglijează prea adesea factorul estetic în analizele sale, fiind preocupat îndeosebi de fondul ideatic și psihologic al operei. Iar cînd atinge latura artistică, recurge la termeni de mult părăsiți de critica modernă. Astfel, în finalul studiului des-

---

[1] *Idem*, p. 140.
[2] *Idem*, p. 142.
[3] *Idem*, p. 144. V. și Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în literatura română*, București, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

pre Vlahuță se simte dator să-i releve și realizările sub raport estetic, și le află în stilul frumos, care continuă limba lui Alecsandri și Eminescu. „Corectitudinea în ritm, în versuri, e tot așa de desăvîrșită ca în cele mai bune poezii ale lui Eminescu. Din cînd în cînd numai o rimă necorectă“ [1]. Judecăți clasice, pe care însă le raportează cam forțat la noua școală formalistă franceză „cu Flaubert și frații Goncourt“. De altfel, Gherea își explică această neaderare la formal prin aceea că vede esteticul tot în fond, în conținutul operei. „Este dar alt element însemnat care face o scriere nemuritoare“ [2]. Dovadă că un Gautier este deja uitat, în schimb Balzac, cu multe imperfecțiuni de stil, trăiește și va continua să trăiască în conștiința cititorului. „Emoțiunea, viața omenească, cuprinsă în scriere o fac nemuritoare, nu perfecțiunea limbii care joacă un rol supus.“ [3] Ceea ce sună ca o replică la afirmația lui Maiorescu : voi n-aveți formă, ziua de mîine nu vă mai cunoaște. Chiar crede cu J. M. Guyau că prea multă cizelare poate păgubi „emoțiunea, viața“ [4]. Dar accentul prea unilateral pe conținut, pe fondul psihic și moral, îl duce altundeva la concluzii bizare. Așa, de pildă, spune că, de-ar fi fost solicitat, l-ar fi publicat pe Eminescu la „Contemporanul“, dar cu rezerve : versuri ca acelea în care vorbește denaturat despre C. A. Rosetti („unul din cei mai însemnați fii ce-a avut vreodată România“), descriindu-l cu „bulbucații ochi de broască“, nu le-ar fi publicat. La fel unele poeme de M. Rollinat, „produse de nevroză sexuală“ pe care i-o sugerează și cititorului. Gustul lui Gherea se extinde asupra realismului, dar se oprește în fața naturalismului din care nu admite decît, cu indulgență, pe Zola pentru „marele său talent“. I-l opune totuși pe Turgheniev care avea „gustul frumosului“ prea dezvoltat (e vorba de realism cu măsură) și care vede în om „mai întîi de toate *omul*, iar nu *bestia*“ [5]. „Decadentismul“

[1] *Op. cit.*, I, p. 246.
[2] *Idem*, p. 248.
[3] *Idem*, p. 248.
[4] *Idem*, p. 249.
[5] *Op. cit.*, vol. II, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

are, cu mici excepții, tot un tratament negativ. Cel mult cere o percepere disociativă în sînul noilor curente. La Macedonski, află unele versuri „frumoase, generoase, energice", care se înscriu pe linia curentului modern, al poeților individualiști, „proletari culți". Dar „Macedonski a vrut să fie *original* cu orice preț și astfel, din originalitate în originalitate, a ajuns la poezia decadento-simbolistă-impresionistă-harmonistă". Gherea vede în decadentism, cam pripit, punctul final, „degenerarea liricei moderne înseși" [1].

Cum se aplică viziunea critică a lui Gherea asupra fenomenului literar românesc în genere? Privirea sa nu se extinde mult în trecutul literar, epoca veche nu intră în cîmpul observației sale. Influențat și de exemplul maiorescian care ignoră valorile antepașoptiste, iar pe acestea le combate, Gherea atrage în discuție numai literatura modernă începută în pașoptism. Se adaugă literatura populară, în care admiră frumusețea limbajului și originalitatea fondului, valențe care o pun în opoziție cu literatura cultă, de inspirație livrescă. Față de curentul de la 1848, adoptă, în diferite momente, atitudini distincte. Inițial, judecă în parte junimist, și-l privește mai mult sub aspectul înfățișat de urmașii revoluționarilor, politicienii contemporani. Toate instituțiile noi, palate, universități, partide politice, orașe bogate, bulevarde, lux, cafenele, cocote, „într-un cuvînt, o întreagă civilizație modernă" [2] se ridică pe umerii poporului, ai țăranului. Lucrurile sînt văzute în aspectul superficialității lor, costisitoare și neproductive. E vorba de Caragiale *(Făclia de Paște* și *Năpasta)* și Gherea, pentru a releva realismul scriitorului în descrierea vieții țărănești, critică festivismul, formalismul literaturii oficiale: mai mult, țăranul trebuie „să ne și amuzeze. Cu această problemă s-a însărcinat quasi arta noastră, aducînd pe scenă un quasi țăran. Și acest țăran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voinicești, striga: să trăiască, ura, vivat. Iar burtăverzimea și high-liful cu conștiința împăcată, aplaudă din răsputeri pe acest țăran de car-

[1] *Op. cit.*, vol. III, p. 178.
[2] *Op. cit.*, vol. II, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

naval". Pînă aici imaginînd junimist, mai departe se exprimă în spiritul vederilor sale sociale: „Ar fi vremea ca scriitorii noştri de talent să zugrăvească ţărănimea română, aşa cum este ea, în marea ei mizerie şi în imensa ei suferinţă". În acest sens remarcă realismul şi caracterul novator al nuvelelor lui Caragiale care face „un pas în această direcţie... un pas spre adevăr" [1].

În alt loc *(Asupra mişcării literare şi ştiinţifice)*, examinează paşoptismul prin aportul primei generaţii, la care apreciază idealurile înalte, de dreptate socială şi renaştere naţională. „Pentru fruntaşii mişcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere: era un instrument de luptă, era o armă puternică de deşteptare, o armă politică şi morală tot de odată." [2] Idealurile avansate creează şi un amplu curent literar. Urmaşii paşoptiştilor, instalaţi la putere, renunţă la literatură, de care nu mai au nevoie şi fac să prolifereze o nouă ocupaţie, de proporţii „curat îngrijorătoare: politicianismul". Recunoaşte meritele civilizaţiei noi, burgheze, dar constată şi viciile, între care acela de a fi stins în conştiinţa artiştilor idealurile sociale active. Paşoptismul ar fi deci un curent literar exemplar în logica gheristă, aşa cum ne apare din studiile teoretice. Nu la fel de consecventă cu principiile de estetică militantă ni se prezintă imaginea paşoptismului din studiul *Dl Panu asupra criticei şi literaturii* (1896). Acum Panu ar fi dorit ca scriitorii actuali să se inspire din curentul paşoptist, entuziast luptător şi vital, iar Gherea se opune invocînd maiorescian criteriul de valoare: literatura epocii paşoptiste şi prepaşoptiste ar fi săracă în valori estetice înalte şi chiar acelea care se ridică la altitudine artistică sînt „în mare parte, imitaţie din literaturile străine, fără nici o relaţie cu viaţa românească de atunci" [3]. Totuşi, peste cîteva pagini, uită că dezavuase imitaţia la paşoptişti şi îndeamnă pe scriitorii contemporani să se inspire din marile literaturi străine, occidentale, de unde „ne inspirăm şi în viaţa social-economică". Ceea ce sună cam

[1] *Idem*, p. 179.
[2] *Op. cit.*, vol. III, p. 17.
[3] *Op. cit.*, vol. III, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

ciudat sub pana unui teoretician al influenței mediului social și etnic. Merge mai departe și, reluînd ideea „formelor fără fond", o interpretează în chip lovinescian: revoluția de la 1848 „a fost făcută de o pleiadă de tineri generoși, sub influența și cu ajutorul civilizației europene" [1], iar „burghezimea a început să se dezvolte mai tîrziu, ca un rezultat al introducerii instituțiilor europene" [2]. Adică, nu tocmai conform sociologiei marxiste, ci plecînd de la idee la realitate. Ne aflăm în atmosfera ideologică a junimiștilor dar, spre deosebire de ei, crede că acestor instituții primite din exterior, „de bine de rău le datorim tot progresul ce am făcut. Iar anomaliile sînt rezultatul întregii noastre dezvoltări istorice". [3] Dincolo, în *Dl Panu...*, avem dezvoltată întreaga teorie sincronistă avant la lettre: viața modernă, drumurile de fier, telegraful, relațiile dintre națiuni, gazetele și condițiile asemănătoare de viață economică și socială creează „la clasele culte ale tuturor națiunilor civilizate un mod mai mult ori mai puțin asemănător de a gîndi, de a simți, ceea ce într-un cuvînt Francezii numesc: «l'état d'âme» al omului modern" (adică acel „seculum" lovinescian) de unde tendința de a se forma „o mare literatură internațională" [4]. Iată și succesiunea sensibilităților estetice, apoi mutația valorilor: viața și literatura sînt, conform dialecticii hegeliene, în mișcare și modificare. Literatura exprimă „modul de a vieții, gîndi, simți al epocei corespunzătoare". De aici se deduce că un poet trebuie să imite pe contemporanii săi din alte țări, dar nu pe conaționalii săi din alte epoci: „un poet dintr-o anumită epocă nu poate și nu trebuie să imiteze un poet dintr-o epocă trecută" [5]. Aici, mediul de care Gherea vorbea la început se rupe în două: partea etnică și geografică, tradiția, nu mai are, nici nu trebuie să aibă (iarăși imperativ) vreo influență asupra

[1] *Op. cit.*, vol. I, p. 327.
[2] *Idem*, p. 329.
[3] *Idem*, p. 330.
[4] *Op. cit.*, vol. III, p. 198.
[5] *Idem*, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului, singur mediul contemporan, internațional, acționează (și trebuie să acționeze) asupra operei. Principiul individualității operei, formulat și explicat atît de elocvent în alte studii, își pierde aici aproape toată importanța. Totuși, Gherea mai manifestă unele scrupule: „Știu că nu se potrivește tocmai bine una cu alta". Știința are adevăruri egale pentru toți, universale „pe cînd o operă artistică se deosebește de la om la om, de la un popor la altul. O știință națională nu poate exista, o artă națională da. Așa e" [1]. Dar condițiile de care s-a vorbit. „fac posibil acest fenomen straniu, că un scriitor mare al unei națiuni, curînd după apariția lui, trece triumfal prin toate literaturile națiunilor civilizate, găsind pretutindeni *imitatori*, făcînd școală, ele fac ca Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decît Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann" [2]. Pe lîngă inconsecvența pe care o asemenea idee o naște în concepția lui Gherea, mai exprimă și un neadevăr: clasicii francezi se inspirau din antici, nu din contemporani, romanticii, uneori (ca Chateaubriand) din literatura medievală; unui Arghezi, dacă Bălăcescu nu-i vorbește prea mult, în schimb se întîmplă că François Villon îi vorbește tot atît cît Sully Prudhomme, iar unui poet ca Ion Barbu îi vorbește însuși Anton Pann cît și Mallarmé sau Valéry etc. Mediul de influență al scriitorului n-are margini, ci cuprinde literatura din toate timpurile, antică și modernă, tradițională și contemporană. Dar mai ales viața reală, mediul viu social și național, fiind mai apropiat, se exercită mai mult asupra unei personalități artistice, ceea ce Gherea și dovedește în alte studii mai unitar, cu propria-i concepție despre artă. În cercetările sale despre Caragiale, Coșbuc, mai consecvent cu sine, Gherea izbutește analize adecvate, în care surprinde adesea nota specifică și individualitatea scriitorilor investigați.

[1] *Idem*, p. 198.
[2] *Idem*, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

IV. *FINAL DE SECOL, ÎNCEPUT DE SECOL*

1. *Scriitori : Vlahuță, Delavrancea, Coșbuc etc.*

La sfîrșitul secolului al XIX-lea ideea originalității cuprinsese toate spiritele creatoare ca și manifestările critice. Primea, pe de altă parte, formulări diferite, după unghiul de percepere și înțelegere a literaturii, specific diferitelor curente și grupări literare. Diversitatea conceptelor estetice este chiar opera ideii de originalitate, care pătrundea astfel în viață și scotea la lumină însăși ființa particulară, individuală, care se manifestă prin opoziții, prin negări, prin schimbări rapide de perspectivă. Criza conceptului de original, de individual, se va întîmpla mai tîrziu, cînd își va fi jucat profund și îndeajuns rolul concret și cînd viața diversității va ajunge la un anume sațiu, la o suficiență, necesare în evoluția spiritului modern, care își va denunța astfel propriile-i limite. Pînă atunci, el continuă să scormonească ființa umană și realitatea socială, să extindă domeniul literaturii, să-l înzestreze cu elemente noi, inedite, refuzate anterior de esteticile normative. Apar, e drept, și idei opuse amintind de poeticile integratoare, încît nu lipsesc în preajma secolului al XX-lea nici polemicile încordate între tendința normativă și concepția *noului*, a originalului.

Finalul secolului al XIX-lea e dominat în plan social de luptele naționale ale românilor din Transilvania împotriva politicii reacționare a imperiului austro-ungar, iar în regat, de mișcările politice și economice în favoarea emancipării țărănimii. Reflexul lor în literatură îl constituie apariția unor doctrine sistematic întemeiate pe principiul specificului național în artă și, pe urmele lui Eminescu, a identificării specificului național cu elementul rural, țărănesc. Idee larg însușită de majoritatea grupărilor literare ale vremii, care au culminat cu apariția revistei „Sămănătorul", în 1901, și mai ales cu orientarea imprimată acestei reviste de

Scanned with OKEN Scanner

Iorga între 1903—1906.[1] Pe de altă parte, mișcarea simbolistă ia amploare, sub conducerea lui Macedonski, care va aduce o serie de precizări și contribuții remarcabile la definirea conceptului de originalitate în poezie. Tot acum reînvie tendințele cosmopolite, combătute la vremea sa de Maiorescu, Eminescu, apare sistemul reclamei și al comerțului de carte, cu consecințele lui bune și rele, care va stîrni replica unor autori ca Delavrancea, S. Mehedinți, Vlahuță etc.

În această perioadă, un aport însemnat la înțelegerea operei de artă ca fenomen unic, original, îl au scriitorii înșiși. Nemulțumiți de formulările teoretice, prea abstracte, îndepărtate de real, scriitorii văd în creația artistică expresia unui element de viață mult mai intim, încît se simt datori să-și împărtășească această experiență inedită în articolele și scrierile lor critico-teoretice.

„Adevărata artă" — spune Vlahuță[2] — este aceea în care „creatorul a condensat cea mai *sinceră* și mai *intensă* viață, cea mai mare putere emoțională..." Sîntem aici, cu înțelesul termenilor, departe de sensul pe care-l da Maiorescu sau romanticii cuvintelor *emoție*, sentiment. Vlahuță cuprinde fenomenul de alchimie complicată, unică, al emoției artistice, care devine aproape inexprimabilă în alt context lingvistic decît cel al operei înseși: operele ar fi „sorbit" din viața autorului lor „sub cea mai *condensată* formă, cea mai *puternică și mai sinceră* emoțiune. Așa dintr-un tumult de glasuri, cari ne amețesc auzul, un *singur țipăt de durere* s-ar distinge și s-ar auzi deslușit, peste amestecul de vorbe neînțelese"[3]. Critica ar avea „azi" un rol „eminamente constructiv" și anume „de a lămuri *întunecatele și complicatele procese ale minții și vieții omenești*" care își află expresia în artă[4]. Că e vorba de un sens al originalului, se vede din alte intervenții ale scriitorului, în care vorbește de personalitate, individualitate etc. Criticînd pe epigonii lui Eminescu,

[1] V. în acest sens *Sămănătorismul*, de Z. Ornea (capitolul introductiv, despre mișcarea presămănătoristă), ed. II, București, 1971.
[2] *Onestitatea în artă*, „Literatură și știință", 1, 1893, p. 45.
[3] *Idem*, p. 49.
[4] Al. Vlahuță. *Scrieri alese*, II, 1963, p. 379.

Scanned with OKEN Scanner

afirmă din nou că veritabili artiști sînt acei care „au destul putere și personalitate“ [1] sau: „poezia acestui tînăr nu-i aparține și nu indică *personalitatea lui* nici prin fondul și nici prin forma ei exterioară“ [2]. Cum Vlahuță era la curent cu noile mișcări literare ale vremii, alte formulări sună macedonskian, au un iz simbolist, „decadent“: „Pretutindeni în Europa, poeții nu se mai îndreaptă spre natură ci se afundă tot mai mult în *misterele sufletului omenesc*“ [3], sau: „Unde-i poezia? Unde-i viața, căldura, tresărirea aceea *misterioasă* pe care vorbele mai mult *o ascund* decît o arată... *sîmbur de* energii fără număr...“ [4]

Ideea de originalitate se asociază cu ideea specificului național, în mod firesc, ambele fiind efectul spiritului particular al epocii moderne. La Vlahuță, la Delavrancea, Iorga, S. Mehedinți, în forme exacerbate la A. C. Cuza, A. C. Popovici, vom reîntîlni concepția eminesciană și maioresciană a necesității „elementului național“ în poezie.

B. Șt.-Delavrancea, într-un lung articol programatic din „Lupta“ [5], reia procesul maiorescian al rătăcirilor latiniste și italieniste ale căror urmări „se simt pînă azi“ (1886). Iată cîteva formulări tipic maioresciene: „O limbă artificială întunecă mintea, ...turbură percepția dreaptă și adîncă... împrăștie o spoială de cultură drept adevărată cultură... împiedică originalitatea...“ [6] Pașoptiștii sînt numiți aici „poreclita noastră renaștere“ — expresie polemică desigur, în alt context 1848 fiind anul cînd românii „ajunseră la conștiința de izvorul, de rolul și de menirea lor viitoare“. Dar în *O familie de poeți* îi trece și pe poeții „Junimii“, lăudați de Maiorescu (M. Cugler, Th. Șerbănescu, C. Scrob, V. Micle) printre cosmopoliți, și-i anulează chiar cu argumente maioresciene: „Adevărata artă, contrariu de știință, nu poate fi smulsă decît din inima poporului...

---

[1] *Idem*, p. 385.
[2] *Idem*, p. 390.
[3] *Idem*, p. 297.
[4] *Idem*, p. 486.
[5], [6] *Lupta literară*. În: „Lupta“, ian. 1886—dec. 1887. După B. Șt. Delavrancea, *Despre literatură și artă*, E.P.L., 1963, p. 10, 42.

pe care noi cărturarii fără cultură și fără gust, o disprețuim". Vede la cei patru poeți junimiști o influență străină, „figuri declamatoare", reci, adică ce vedea Maiorescu la pașoptiști. Afirmă în contra lui Maiorescu (de ce?) că „noi din capul locului ne declarăm vrăjmași ai influenței streine în literatura românească" [1]. E drept, caracterul original și național, deși în bună tradiție maioresciană, este mai accentuat la Delavrancea. Arta „va rămîne vecinic streină de streinii poporului... altfel nu este o artă, căci ea nu poate fi decît un produs al selecției naturale, ținînd și de limbă, și de rasă, și de clima poporului în care se naște" [2]. Adevăratului artist „îi trebuiesc vorbe pentru toate *nuanțele* care-l tortură" [3]; sau: „poeții care creează văd lumea în unele *proporții personale* și o fac simțită celorlalți în niște colori dominante, ce se nasc tot din *temperamentul* lor" [4]. În studiul *Din estetica poeziei populare*, își sistematizează încă mai bine concepția, întemeiată pe conceptul originalității și pe caracterul național al artei: „Admir și pe antici, și pe clasicii din secolul lui Ludovic al XIV-lea și pe unii romantici, și pe unii parnasieni, și pe unii naturaliști, și pe unii realiști, și unele din unii simboliști". Estetica normativă este devansată și Delavrancea admite diversitatea: „În capul meu nu intră *sistemul*, ci *personalitatea*, nu anumite *reguli* de la cari nu s-ar abate un scriitor, ci puterea de expresiune a unui *colț din umanitate*, văzută prin prisma de simpatie a artistului" [5]. Dar nici răsturnările prea rapide din poetica modernă nu i se par firești. „Goana după *originalitate* este patima de căpetenie a vremurilor de astăzi. Cîteva rețete, reclamă multă, și gata." Cuvîntul „originalitate" nu trebuie să ne înșele, scriitorul se referă la nevoia publicului de „spectaculos", senzațional, specific naturalismului care era atunci la modă. Dealtfel, precizarea vine imediat: „Temperamentele își pierd chemarea lor firească și se deformează în crîncena luptă după izbîndă" [6].

---

[1], [2], [3], [4] *Idem*, p. 45, 42, 12, 62.
[5] *Din estetica poeziei populare*, București, 1913, p. 3—4.
[6] *Idem*, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

O altă preocupare a criticii era, în jurul lui 1900, să preîntîmpine efectele unui fenomen nou în viața literară românească, spiritul comercial care-și făcea loc în sistemul modern al editurilor. Delavrancea reacționează critic, comercializarea scrisului îi apare dezastruoasă. „Romanul, teatrul, novela — pînă și poezia — se industrializează sub influența fenicianului modern... Artistul... nu se întreabă cinstit ce-i place lui, ci mai mult ce le place altora... Idealul se clatină. În locul lui — idolul fermecător al succesului de o zi, de un an..." [1] La fel judecă S. Mehedinți într-o serie de articole: *Scriitori și mecenați* (1908), *Americanism literar* (1908), *La începutul anului* (1910) etc., în care afirmă că „mecenatul, dintotdeauna, n-a stimulat arta, cel mult a scăzut-o". Ceea ce n-ar fi nejust, dacă ne gîndim că în asemenea condiții opera depindea, în bună măsură, de gustul celui care o finanța, gust de multe ori îndoielnic. De asemenea, nu se poate nega îndreptățirea ideii lui S. Mehedinți că în epoca modernă a libertății și dreptății tuturor, cu atît mai mult a creației literare, e nefiresc ca artistul să depindă de o tutelă sau alta. El invocă cultura veche „scrisă cu trudă", pe pașoptiști, sacrificînd mijloace materiale proprii pentru ca în scrisul lor să țină „duhul vrednic". În aceeași epocă modernă însă și din aceleași motive, era firesc ca munca artistului să fie considerată la valoarea ei, încît efortul lui, în alte vremi disprețuit, acum stimat, să-și primească o recompensă. Altfel zis, creația literară fiind înțeleasă în tot sensul și necesitatea ei socială, creatorului trebuie să i se asigure condiția existenței materiale. Comerțul de carte, cînd vine *a posteriori* creației, nu face decît să răsplătească un efort social dintre cele mai considerabile. Dar, e drept, literatura de consum, benefică pentru editor, a fost prea adesea în contradicție cu arta autentică, a dezarmat-o pe aceasta uneori, chiar *a priori*, prin influența exercitată asupra conștiinței creatoare de către gustul insuficient de competent al publicului, care denotă de obicei o rezistență la noutatea artistică. Nu trebuie însă

[1] *Idem*, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

unilateralizat. Publicul însuși, avid de nou, de inedit, nu numai de senzațional, duce de multe ori la dezarmarea unor opere mediocre și la stimularea valorilor reale. Mai pernicios este comerțul criticii care fiind în preajma diverselor ideologii poate sacrifica criteriile axiologice în favoarea reclamei literare interesate. În asemenea condiții, spiritul artistic modern, valorile originalității pot suferi pierderi inestimabile.

*

* *

Tot acum apare ideea de sincronism, nu și termenul pe care îl va consacra Eugen Lovinescu. Fenomenul se manifestă, deocamdată, sub forma sau cu înțelesul „cosmopolitismului", folosit pejorativ de Iorga și adepții creației autohtone. Am văzut că și la Gherea, în ultima perioadă, întîlnim o ecuație nouă, oarecum în contradicție cu schema sa deterministă. Date fiind condițiile moderne de comunicație rapidă între oameni și între țări, se creează premiza unei literaturi sincronice; un poet care se afirmă într-o țară este curînd cunoscut în toate celelalte, unde își află imitatori. Faptul mai este facilitat și de condițiile similare de viață, care au ca rezultat acel „l'état d'âme" comun unei epoci. Teoria imitației a lui Gabriel Tarde se pare că acționa deja asupra spiritelor critice; influența ei va culmina în *Istoria civilizației române moderne* a lui E. Lovinescu. Din alt unghi, disputa care se naște mai este alimentată și de penetrația curentelor noi din literatura occidentală, îndeosebi a simbolismului care se impunea mereu mai mult în conștiința scriitorilor români. Într-un articol din revista „*Convorbiri literare*", citat deja *(La începutul anului,* 1910), ca și în altele anterioare din „*Sămănătorul*", reluate apoi în volum [1], S. Mehedinți condamnă violent, alături de critica sămănătoristă, toate curentele noi, de la parnasianism la naturalism și simbolism, „direcția decadentă" de la „Literatorul", în plus, „social-democrația" de la „Contemporanul" și poporanismul „Vieții Românești" care „cîntau necazurile proletariatului", adică „transpuneau

[1] S. Mehedinți, *Primăvara literară*, București, 1914.

intenții de club politic în proză"[1]. Că refuzul în bloc al noilor direcții poetice este o eroare, nu e nevoie s-o mai demonstrăm aici, sînt probleme rezolvate de istoria literară. De asemenea, că „intențiile de club politic" sînt firești la orice curent ideologico-estetic și că rămîn la libertatea scriitorului să și le asume sau nu. Judecata maioresciană a lui Mehedinți era depășită de realitate. Totuși, o afirmație din acest articol trebuie reținută ca valabilă în principiu, anume că „alături de talent, lucrul de căpetenie e să-și apere fiecare *impersonalitatea* creațiunii sale față de toate modele trecătoare"[2]. Sau altfel zis, nu impersonalitatea, ci *personalitatea*, căci la ea se referă criticul. Într-adevăr, cînd există posibilitatea circulației rapide a formulelor noi de artă, asimilarea lor este firească și este la alegerea scriitorului să-și apropie o formulă străină, mai mult ori mai puțin, în funcție de adecvarea ei la propriul temperament. Dar principiul modern al creației originale, individuale, trebuie să funcționeze și în asemenea conjuncturi, artistul fiind dator, asimilînd orice, oricît, să-și „apere" personalitatea sa creatoare.

O formulare deloc practică a principiului național și original în artă o avansa, în epocă, A. C. Cuza care prevedea întemeierea unei „culturi românești" pure, prin colaborarea numai a „românilor de sînge" și prin excluderea elementului alogen de la drepturile creației artistice. Eugen Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane*, îi va opune o replică nuanțată, remarcînd cu subtilitate că, astfel înțeleasă, „literatura națională" devine o supraformulă, o abstracție, ruptă de realitate. „Cînd afirmăm, de pildă, că arta e un produs național, ne ridicăm negreșit la o formulă abstractă : de o aplicăm însă tuturor operelor de artă, săvîrșim o eroare indiscutabilă prin faptul existenței unui mare număr de opere de artă fără caractere specifice naționale... Cele mai evidente formule nu pot avea deci, aplicări universale și nu înlătură studiul

[1] *Idem*, p. 107.
[2] *Idem*, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

cazurilor individuale" [1]. O cultură națională nu se creează prin măsuri premeditate și prin reguli prescrise a priori. Ce este de prevăzut însă, din chiar perspectiva modernă, este necesitatea condițiilor social-culturale, în care indivizii unei națiuni să-și poată manifesta talentele creatoare. Din exercițiul, din efortul creației, apare cultura și specificul ei care nu poate fi programat anterior creației înseși. În aceeași ordine a raționamentului, trebuie să vedem o eroare în cealaltă afirmație a lui Lovinescu, menită să susțină o idee justă („nu există o cultură națională în sensul unei creațiuni exclusive") cu un argument rău, luat automat din Tarde: „întrucît capacitatea de creațiune a tuturor popoarelor este foarte mărginită, pe cînd capacitatea de imitație, de asimilare, de reducere la spiritul național este cu mult mai mare..." [2] Oricît de „limitată" și diferită ar fi aptitudinea creatoare a diverselor popoare, faptul nu-l îndreptățește pe critic să inverseze, în chip antimodern, ecuația național-universal. Premiza dreaptă ar fi: orice popor e apt de creație, e liber și dator să creeze. Cît de originală, de specifică, de profundă va fi cultura lui se va vedea *a posteriori*. Diferența de culoare și de valoare a diferitelor culturi o stabilește numai istoria, ea nu poate fi prevăzută dinainte. Oricum, creația unui popor, în viziunea laică, modernă, nu e admis să plece de la un complex creator, de la o idee dezarmantă, cum e aceea a „mărginirii" „capacității de creație".

În presa vremii, *George Coșbuc* publică numeroase proze, variate ca tematică: povestiri autobiografice, evocări istorice, articole de popularizare a științei, de medicină populară, de istorie, limbă, folclor. Ele relevă erudiția poetului în largi domenii ale culturii, iar unele cuprind remarcabile idei critice și teoretico-literare. [3]

---

[1] E. Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane*, I, 1973, p. 44.

[2] *Idem*, p. 44.

[3] O mare parte din ele sînt strînse în *Opere alese*, IV, ediția de Gavril Scridon, București, 1979. V. și explicația de la pag. 611—613. V. și Stan Velea, *Paralelisme și retrospective literare*, București, 1974, p. 265—301.

Scanned with OKEN Scanner

În *Ce ne-au dat slavii sau grecii?* (1897) întîlnim subtile considerații asupra limbii române, a structurii ei latine, precum și asupra împrumuturilor lexicale din limbi străine. Combate atît tendințele excesive de latinizare, cît și supralicitarea bagajului lexical slavon din limba română. Într-un paragraf susține, pe criterii lingvistice, ideea creștinării timpurii a românilor; premerge (și nu e singurul) teoriile „străromâne", influente în ultimii ani în istoria noastră literară: „Școală ne-au dat deopotrivă slavii și grecii. Religie noi am avut: religia creștină, înainte de a veni în atingere cu grecii și slavii, căci noi aveam pe *Dumnezeu*, credeam în *cruce*, aveam *legea* creștină și aveam *rugăciuni*, deosebeam *creștinul* de *păgîn*, credeam în *suflet* și ne feream de *păcat*. Toate aceste vorbe de origine latină dovedesc că n-am primit creștinismul de la slavi, pentru că deodată cu noțiunile... am fi primit și vorbele slavone pentru acele noțiuni" [1]. Asupra acestei probleme revine în articolul-scrisoare *Latin ori slav* (1912) în care privește valoarea cuvintelor din limbă în funcție de funcționalitatea și frumusețea lor; în plus, după criteriul răspîndirii în limba populară, care validează neologismele.

În literatură, gustul său se orientează spre literatura clasică, spre folclor, mai puțin spre cea modernă și deloc spre modernism. *Adevărul în artă* (1896) e o *ars poetica*. Pentru Coșbuc, *frumosul* coincide cu *adevărul* și cu *binele*. „Oricît s-ar zvîrcoli școalele (adică grupurile moderniste — n.n.) suprema putere a artei va fi totdeauna *adevărul*"... „Iar *adevărul* — în artă — e una cu *frumosul*" [2]. Într-un articol despre Goethe (1897), înclină să judece capodopera ca expresie a geniului național, colectiv, cum sînt *Iliada*, *Odiseea* pentru greci, dramele lui Shakespeare pentru englezi, opera lui Goethe pentru germani, indiferent cine le-a compus, un autor sau mai mulți.

Ca om de cultură este influențat de teoriile științifice de la frații Grimm la revistele lui Hasdeu: de pildă în eseurile sale despre folclor, considerate azi

[1] *Idem*, p. 27.
[2] *Idem*, p. 548.

C-da 155 coala 10

Scanned with OKEN Scanner

premergătoare ale folcloristicii contemporane [1]. În *Elementele literaturii poporale* (1900) structurile folclorice sînt înțelese ca variante ale unor mituri arhaice, cosmogonice. Este o replică la adresa romanticilor care vedeau în folclor originalitatea națională, ca Alecsandri, cînd spune că poeziile populare sînt „pline de *originalitate* și fără seamăn în literaturile streine". În replica lui Coșbuc sensul originalității e întors la sensul etimologic (*origo* = început, primar): „*Originalitate*, da! Sînt *originale*, că sînt *vechi*, sînt concepții *primitive*, sînt *fondul comun* al rasei ariene. Sînt comune la toate popoarele, deci nu pot fi fără seamăn în literaturile streine". Asemenea adevăruri sînt îndreptate împotriva gîndirii abstracte din cultura modernă: „Ceea ce nouă ni se pare absurd... e absurd numai că sîntem obișnuiți a gîndi cărturărește, cu rînduielile logicii, și că ne-am tocit fantezia. Omul fără carte gîndește altfel și e cu imaginația mai vie" [2].

Această teorie exclude orice originalitate în folclor, chiar în expresie (cum s-ar justifica afirmația lui Alecsandri). Peste cîțiva ani, vederile sale se vor mai nuanța, va admite și rolul individualității în creația populară. Astfel în *Nașterea proverbiilor* (1903), operele folclorice îi apar ca o creație individuală. „Zicem că ele sînt create de popor, dar poporul e un nume dat mulțimii și mulțimea nu poate crea nici proverbe, nici versuri, nici basme. Pe toate le creează un singur om, din popor, iar poporul le răspîndește" [3]. Ghicitorile (tot în 1903) ar avea însă originea în mit, „după cercetările folcloristice": „E greu lucru și poate zadarnic să cauți ghicitorile *originale* ale unui popor... care s-ar fi creat de un anumit popor și într-o anumită vreme" [4]. Ghicitoarea sfinxului la care a răspuns Oedip („Cine umblă dimineața pe patru picioare, la amiazi pe două și seara pe trei") are o vechime de 3 000 de ani. La fel, *Colindele noastre* (1903) au fost „cîntece solare".

---

[1] Adrian Fochi, *George Coșbuc și creația populară*, București, 1971. D. Pop, *Concepția folclorică a lui George Coșbuc*. În *Studii despre Coșbuc*, 1966.

[2] *Opere alese*, IV, p. 333.

[3] *Idem*, p. 432.

[4] *Idem*, p. 443.

Scanned with OKEN Scanner

În *Baladele poporale* (1904) începe să admită mai multe straturi: un fond arian, unul comun popoarelor balcanice și unul „specific românesc național" [1]. Cele cu origine mai modernă ar fi, după Coșbuc, inferioare artistic. În plus, admite acum că „orice poezie populară, fie doină, fie rapsodie, ori altceva, este croită de *un singur poet*, căci nici nu se poate altfel" [2].

Ca îndrumător de reviste, încă la „Vatra" se prevede un program sămănătorist: „Să ne întoarcem, pe cît întoarcerea mai e cu putință la vatra strămoșească, la obîrșia culturală a noastră". Dealtfel Coșbuc (împreună cu Vlahuță) vor întemeia revista „Sămănătorul", unde vom întîlni (în articolul-program, *Uniți*, aceleași idei, plus reacția contra simbolismului).

La „Viața literară" (pe care o editează cu Ion Gorun în 1906) programul e mai larg, eclectic în intenție, căci nu va impune „vreo constrîngere sau vreo restrîngere a talentului", și unde chiar în articolele critice se admite variația, „nici o iscălitură deci nu angajează pe alta".

2. *Alte idei în epocă: Duiliu Zamfirescu, Bonifaciu Florescu, N. Petrașcu*

Alți autori combină similar sau diferit idei clasice și moderne. Într-o scrisoare către Maiorescu din 1896, Duiliu Zamfirescu își exprimă unele rezerve față de mersul literaturii în revista „Convorbiri literare", unde s-ar publica numeroase „platitudini". Articolul lui Mihail Dragomirescu *Ziaristică și literatură* îi apare ca un „conglomerat de banalități, spuse cu un ton emfatic", „în care nu zbîrnîie o *notă personală*, o frază de spirit, nimic" [3]. Scriitorul nu are însă o explicație clară a *personalității*, iar cînd încearcă una în *Metafizica cuvintelor și estetica literară*, e confuză, neconvingătoare. Respinge ideea curentă conform căreia „sensibilizarea

---

[1] *Idem*, p. 471.
[2] *Idem*, p. 472.
[3] Duiliu Zamfirescu, *Cele mai frumoase scrisori*, ed. de Al. Săndulescu, București, 1974.

imaginilor dă poezia" și propune o definiție a poeticului prin analogie cu matematica. „Poezia e ca matematica, materie mintală și este de pură origine abstractă. Emotivitatea noastră, oricît de puternică ar fi, nu devine poezie, adică operă de artă, decît dacă intervine puterea creatoare, care, fie că s-ar chema fantezie combinativă, fie că s-ar chema *invenţiune*, este o operaţie mintală de aceeași natură ca și comparaţiunea în matematică" [1]. Vorbește apoi, cam fără legătură cu asemenea afirmări, despre *felul propriu* „de a simți și înțelege lumea" al marilor poeți; „un fel *al său* de a statornici relaţiuni în răsfrîngerea sa lăuntrică, pe care nu și-l însușește de la nimeni, nici de la oamenii ceilalți, nici de la lucrurile din afară. Asupra acestui singur punct se diferențiază marii poeți, *poeții abstractivi* de *poeții senzoriali*" [2]. Cuvîntul *abstractiv*, ca și matematica adusă în discuție au darul să provoace neînțelegeri, întrucît originalitate și abstracțiune sînt termeni oarecum contradictorii, ceea ce se vede și din alt pasaj în care spune că poezia lui Eminescu „are o structură organică atît de *personală*, încît ea nu poate fi, cu nici un preț, reflexul unei alte *personalități* și cu atît mai puțin al unui *sistem rece* de filozofie". Totuși, la Eminescu, precum și la Leopardi, se remarcă „înrîurirea metafizicei asupra elocuțiunii poetice" [3]. Dintr-o referință la Newton, putem bănui raționamentul lui Duiliu Zamfirescu. Marele savant ar fi avut „un sistem al său de calcule, pe care nu-l destăinuiește nimănui, ca să ajungă la *Principiile matematice*". Prin fantezie, invenție, combinație proprie, poetul ajunge la principii, la ideile generale. La clasicism, pe care D. Zamfirescu îl propune ca țel suprem al literaturii române. Cu un asemenea ideal, combate scrierile poporaniste, chiar pe Goga, admițîndu-l abia mai tîrziu, cînd „a ieșit din pîcla poporanistă și a văzut că pămîntul e rotund și are pe el catedrale" [4]. Restul poporaniștilor se află „pe

[1, 2] Duiliu Zamfirescu, *Metafizica cuvintelor și estetica literară*, București, 1911, p. 11.
[3] *Idem*, p. 18.
[4] *Idem*, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

treapta cea mai de jos"... „lipsiți de nerv și de gust, fără naivitatea poporului, fără finețea oamenilor culți, ei desfășoară kilometri de platitudine" [1]. E firesc apoi să fie împotriva dialectismelor în literatură și să facă teoria unei limbi literare de tipul celor clasice. „Regulă statornică: cu cît o limbă are mai multe dialecte, cu atît ea este mai tîrzie în dezvoltarea sa clasică" [2]. Poporanismul ar pretinde „o sensibilizare eternă a lumii, o îndepărtare de la formele abstracte și aprioristice ale cugetării. El este dușmanul clasicismului". Moralitatea e văzută în spirit maiorescian, în frumosul însuși. Formulează, în consecință, și un elitarism sui-generis, care nu admite „concesiuni mulțimii sau inspirații de la ea" [3]. Sec. al XIX-lea ar fi „în totul, creația acelei aristocrații de naștere sau de talent, care a trăit, a lucrat și s-a jertfit pentru formarea Statului român". Încît, deși sufletul țărănesc poate fi întrucîtva interesant în literatură, totuși „cei mai mari critici și cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de sufletele simple, pentru că acelea sînt, ca neantul, fără evenimente" [4]. Pentru asemenea idei confuze, devansate de critica și estetica vremii, Duiliu Zamfirescu va primi repetate replici din partea lui Ibrăileanu. A fost admonestat, cum se știe, de Maiorescu însuși, chiar în cadrul Academiei. Disocieri asemănătoare aflăm într-un studiu al lui Bonifaciu Florescu despre *Adevărul și originalitatea în literatură*. Autorul avea relații cu mișcarea modernistă, macedonskiană, totuși teoretizează eclectic, îmbinînd idei moderne cu aspirații clasice. Individualul se află în realitatea contingentă, istorică. Adevărul este general uman și etern, el este „în conformitate cu natura generală a obiectului sau a ideii". Ca indivizi, dacă rămînem prea mult în realitate, nu putem ajunge la idealul clasic. Nici invers nu e bine: dacă zburăm prea iute spre ideal, ignorînd realitatea „nu mai sîntem adevărați, fiindcă nu mai ținem în seamă realitatea, care este izvorul de unde svîcnește

[1] *Idem*, p. 28.
[2] *Idem*, p. 33.
[3] *Idem*, p. 34.
[4] *Poporanismul în literatură*, 1909, p. 42, 43.

Scanned with OKEN Scanner

frumosul" [1]. Se recomandă, finalmente, o proporție armonică între contingentul realității și adevărul ideal: „Trebuie dar ca un autor să studieze omul și natura timpului său; nu prin eclectism sau generalizațiune ne mălțăm la ideal... opera literară trebuie să aibă data sa, să fie produsul timpului în care trăiește autorul, dar trebuie să fie umană, să poată fi primită oriunde sînt oameni..." [2]

Ideea originalității înainta sinuos printre și prin spiritele vremii. Clasicismul lăsase urme adînci în conștiința literaturii române, care nu puteau fi șterse dintr-odată. În plus, primește sensuri noi, adesea regresive, cum am văzut la Duiliu Zamfirescu, unde este invocat să apere atitudini ostile democratizării culturii și artei. E drept că un sens general, deci de sorginte clasică, nu va putea lipsi niciodată dintr-o justă teorie a artei. Dar ecuația original-universal nu-și va afla curînd formularea cea mai adecvată și deocamdată reminiscențele esteticii clasice joacă un rol de frînă în dezvoltarea literaturii moderne, al cărei spirit e reprezentat, funciarmente, de tendința spre particularizare, spre individualizare, spre originalitatea valorilor.

Nicolae Petrașcu activează în societatea Junimii, e ajutat de Maiorescu și Carp în cariera diplomatică. Scrie, la început, în maniera „formelor fără fond". Din 1892 (cînd conferențiază despre *Noi în 1892)* se diferențiază de teoriile maioresciene, chiar li se opune. Admite „formele", admite „imitația", iar cu acest termen îl premerge pe Lovinescu din *Istoria civilizației române moderne.* Imediat după moartea lui Eminescu scrie studiul său despre viața și opera poetului în care se exprimă multe din ideile ce vor face carieră în eminescologie. Tot la început compune studii de atitudine critică foarte severă, cum este cel consacrat lui Delavrancea sau lui Caragiale, pe care îl acuză de imoralism. Din 1898 însă [3] renunță la critica negativistă,

[1] B. Florescu, *Studii literare*, I, 1894, p. 138.
[2] *Idem*, p. 139.
[3] N. Petrașcu, *Icoane de lumină*, București, 1972. Ediție și prefață de Dumitru Petrescu, pag. XXXI.

Scanned with OKEN Scanner

se dedică unei critici simpatetice, encomiastice, consacrată unor autori pe care îi stimează, apreciază sau pe care i-a cunoscut personal.

Plecat din estetica maioresciană, însuşindu-şi însă idei din noua critică deterministă (Sainte-Beuve, Taine, Brandes, Macaulay) îşi formează o viziune mai largă asupra valorilor estetice, dar nu şi suficient de coerentă. Acceptă criteriul determinist şi pe cel moral în judecarea operei literare. Din 1896 este redactorul unei reviste apreciate în ţară şi străinătate „Literatura şi arta română", cu un caracter eclectic, cuprinzător, promovînd valorile artistice naţionale.

Studiul despre Delavrancea este citit în salonul Junimii, unde e apreciat. Începe cu teoretizări, după cum singur se confesează în *Biografia mea*: „De la cele dintîi fraze prin care deosebeam *producerile originale* ale spiritului omenesc, acelea ce ne lasă asupra minţii o impresie adîncă de *gîndire nouă*, de cele care voiesc a înlocui calitatea aceasta prin *straniu* şi *bizar*"... [1] Pe acest criteriu stabileşte apoi „lipsa de invenţie" în nuvelele lui Delavrancea. La numitul scriitor, originalitatea ar fi artificială, excentrică. Mai tîrziu îşi va modifica studiul, adoptînd o atitudine elogioasă faţă de proza lui Delavrancea. Chiar omul Delavrancea îi va apărea ca un personaj „totdeauna *original şi colorat ca nimeni altul*"..., iar scriitorul ca un „stilist original". În fine, se va detaşa total de Junimea şi atitudinea ei de „jandarm literar", încît nu va mai scrie decît despre „calităţile scriitorilor şi artiştilor. În aceasta a stat, dacă s-ar putea zice, *mica mea originalitate*" [2].

V. SIMBOLIŞTI

1. *Al. Macedonski.* S-au stabilit meritele lui Al. Macedonski în evoluţia poeziei româneşti şi în introducerea

[1] *Idem*, p. 41.
[2] *Idem*, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

simbolismului în literatura română [1]. Inedite, în context autohton, au fost articolele lui despre poezie. Spirit mobil, neliniștit, Macedonski nu se mulțumea cu idei vechi, cu formulări gata făcute, căuta cu ardoare noutatea, combina sugestii variate, interpreta personal și nuanțat. La 1878 scria *Mișcarea literară în cei din urmă zece ani* în spirit clasico-romantic. În același gust clasic, cu ambiția de tratat de versificație, scrie în 1880 *Arta versurilor*, în care vorbește despre „rimele în i, a, u", „ciocnirea vocalelor și consoanelor", „despre căci și deci", despre „cezură", „rimă" etc. Dar în același an scrie *Despre logica poeziei*, unde apare o schimbare radicală de perspectivă, o concepție cu totul nouă, modernă și, se pare, pornită din proprie inițiativă, lecturile simboliste încă nu-și făcuseră efectul în literatura europeană. Pornind și de la conflictul său cu Junimea, afirmă, la început, că „Dl. Maiorescu" ar avea „un gust poetic greoi..."[2], cînd caută o anume ordine internă în structura poeziei. „Logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim" [3]. O logică propriu-zisă nu-i atribuia nici Maiorescu poeziei, dar, e drept, el mai propunea o serie de „reguli", de limbaj, de armonie, de sentimente etc. Or tocmai spiritul normativ, cît mai rămăsese în gîndirea maioresciană, îl irită în fond pe Macedonski. Izbucnirile sale din acest articol sînt dovada unei mari descătușări sufletești, proprii poeziei celei mai noi și mai libere din Europa. „Să fie în consecință bine stabilit că *orice săritură, oricît de nerațională* ar fi, este permisă adevăratei poezii. Ceea ce nu i se iartă este tocmai prozaismul, adică logica" [4]. Toate aceste afirmații ar putea însemna, cu alte cuvinte, o simplă revoltă romantică și amintesc în parte de Hugo din Prefața la *Cromwell*: Poezia „zboară, aleargă, fuge despletită, aci în nori, aci pe pămînt, și puțin îi pasă de compasatele *regule* care constituiesc logica poeziei". Dar reacția de tip romantic e devansată atunci cînd spune

[1] Vezi Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, E.P.L., 1967.
[2] Al. Macedonski, *Opere*, IV, 1946, p. 76.
[3] *Idem*, p. 78.
[4] *Idem*, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

că „logica poeziei este prin urmare însuși absurdul" [1]. Ceea ce dovedește un spirit mai contorsionat încă, o revoltă mai adîncă, vizînd emanciparea, în poezie, a nuanțelor sufletești cele mai insesizabile. Altundeva, spune că încercînd el însuși o experiență de înnoire, în *Ithalo*, „să rup cu niște tradițiuni poetice atît de înguste", „mulți s-au zbîrlit asupra faptului că vorbisem de *icre* și de *măsline*, după ce vorbisem de *amor* și de *filozofia lui*" [2]. O îmbogățire și particularizare a limbajului poetic, deci, viza Macedonski : astfel reclama expresia în artă a senzațiilor celor mai intime. Nu e de mirare, întrucît avea o aptitudine unică de sincronizare și de aprehendare a ultimelor cuceriri poetice. În 1892, vorbește despre simbolism și instrumentalism (Baudelaire, Maeterlinck, Mallarmé, Moréas...) cu intenția de a „pune cititorul inteligent în curent cu noul pas pe care poezia îl realizează în domeniul artei" [3], care „și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu" și deduce cu Verlaine că „poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină..." [4]. Va vorbi, apoi, despre *Simțurile în poezie* (1895), pe care le concepe ca o problemă de rafinament a poetului (la țăran aflăm „simțuri cu desăvîrșire grosolane") de unde și ideea elitaristă care apare acum la Macedonski : „În artă, mai cu seamă, *minoritățile* singure au dreptate" [5]. La poet, simțurile sînt evoluate, avem „o acuitate simțuală", „căci numai ea este creatoare în domeniul intelectual și opera va fi, ce va fi fost simțul ce i-a dat naștere". E vorba de senzații, în sensul filozofic al termenului, pe care Macedonski le consideră indispensabile atît „cugetării" cît și poeziei, aici fiind încă mai importante. „Poezia nu este în om, ci în afară de el... Poezia este *senzațiunea directă*. Cugetarea nu e decît un produs al ei. Simt — sînt poet". Luate mot-à-mot, propozițiile pot crea confuzie. În termenii consacrați, senzația e o treaptă elementară a cunoașterii. Dar afir-

[1] *Idem*, p. 84.
[2] *Idem*, *Despre poemă*, p. 94.
[3] *Idem*, *Poezia viitorului*, p. 100.
[4] *Idem*, p. 101.
[5] *Idem*, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

mațiile lui Macedonski trebuie privite în context, trebuie adică să fie tălmăcite. Senzațiile sînt într-adevăr un teritoriu nou, inedit, integrat imperiului poeziei. Să nu uităm că Maiorescu însuși combate la pașoptiști excesul de cugetare, de idei în loc de simțiri. Așa se explică accentul pe care simboliștii, cu ei Macedonski, îl deplasează către senzație, care, în realitate, însemna mai mult decît simpla reacție tactilă și vizuală etc. O tendință de a surprinde efectele cele mai inedite ale realității în sufletul omenesc. Efecte care nu se transmiteau în limbajul logic, selectiv și glacial. Viața cea mai reală, și cea mai personală, originală, spune acum poetul, e în simțuri, nu în „cugetare". Tendința spre originalitate a poeziei devine la simboliști încă mai pronunțată. Un asemenea limbaj „special" pentru *Artă* și *Poezie* (crearea de „ritmuri noi", „flexibilizarea și înavuțirea formelor existente, spre a ajunge la *muzică, imagine* și coloare") se dovedește un limbaj ezoteric, inițiatic; el are ca o consecință „aristocratizarea poeziei", idee ce apare des la Macedonski, ca și la alți simboliști; ea trebuie înțeleasă mai degrabă ca o reacție de orgoliu a înaintașilor neînțeleși decît ca o consecință logic elitară. Poezia „simțurilor" ar avea, altfel, mai puțin nevoie de izolare, întrucît ar fi mai accesibilă „profanilor" decît poezia gîndirii care se întemeia pe cultură, raționament subtil etc.

Problema originalității, a inovației apare elocvent în articolul din 1901, *Evoluția limbei române*, în care (consecvent cu spiritul său de contradicție) Macedonski critică Junimea și pe Maiorescu de a fi reintrodus în poezie cuvintele slavone, germane și provinciale, ceea ce ar fi însemnat „democratizarea pînă la ultimele margini ale literaturii... decapitarea unei națiuni de aristocrația ei de frunte" [1]. Limba „model" (ironie) a lui Eminescu ar fi însemnat o „stricare a limbii prin forme populare, o recădere... în gradul de dialect... dezastruoasă" [2]. Ignorînd interpretarea, în chip voit eronată, a limbajului eminescian, vom releva dorința de înnoire a poeziei care-l anima pe Macedonski. În spirit

[1] *Idem*, p. 126.
[2] *Idem*, p. 124.

mallarméan, el afirmă că „fondul în sine nu este, nu poate să fie, decît ce-l face forma". Într-o formă frumoasă nu poate încăpea un conținut inferior. Reținem de-aici nu formalismul în sine, ci voința de renovare a poeziei prin formă, de devansare a retorismului romantic (deși Macedonski, care se aprinde mai mult decît trebuie, le ia adesea în serios). „Literatorul", spre deosebire de „Convorbiri literare", s-ar întoarce la formula latinistă a lui Heliade și proclamă că forma poate crea fondul. Ceea ce nu înseamnă, desigur, „momificare" în trecut, căci „arhaizarea este omorîrea limbii... ruperea acordului cu prezentul... O literatură trebuie să *inoveze* dacă vrea să trăiască și să fie puternică..." [1] Astfel, pe poeții de la „Literatorul", „cultul formei... i-a depărtat *de banalitate...*, pe cînd ca fond au căutat să reprezinte o realitate: complexitatea sufletului modern" [2]. Țelul lui Macedonski e *înnoirea* și *complexitatea* poeziei.

2. *Ștefan Petică.* În jurul lui 1900, cînd simbolismul începea să se infiltreze în literatura română, cînd izbucnește conflictul dintre modernism și sămănătorism, în această atmosferă ideologico-estetică își scrie articolele despre poezie Ștefan Petică, poet cu tendințe moderniste, spirit activ, sincronizat cu ideile europene cele mai recente, dar independent, personal în gîndire, formulînd raționamente și disocieri îndrăznețe, nuanțate, subtile. La 1899, era secretar la „Literatorul", unde-și începe activitatea redacțională cu un articol-program despre *Noul curent literar*, numit de el „estetismul", termen pe care îl investește cu semnificații proprii, subsumîndu-i îndeosebi poezia simboliștilor: Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Verlaine, Mallarmé, Vielé-Griffin, Jean Moréas, Léon Dierx și alții; care constituie „o măreață școală de emoțiuni literare unde se învață a iubi lucrurile prețioase, a dori ceea ce *nu s-a văzut încă*, și a înțelege pasiunea pentru *ce e nou*" [3]. În literatura ro-

[1] *Idem*, p. 128.
[2] *Idem*, p. 128.
[3] Ștefan Petică, *Scrieri*, II, 1974, p. 209.

Scanned with OKEN Scanner

mână, Macedonski, desigur, a „îndeplinit un calvar al artei", presimțind „toată imensa schimbare ce era să se facă mai tîrziu în arta apuseană" [1]. Ștefan Petică este, de la început, un „reprezentant al spiritului novator în literatură" [2]. Combate recomandația morală a lui Gherea cu argumentul moralității implicite a artei, „cu voie sau fără voie", întrucît „chiar senzația e socială", judecînd oarecum maiorescian: „Arta adevărată cuprinde în sine profunda sa moralitate, căci emoția estetică are un caracter social" [3]. Pentru Ștefan Petică problema originalității e un fapt comun, el străduindu-se să-i dea o explicație filozofică și științifică. Astfel simbolismul nu e un „formalism în artă", cum se spunea prea adeseori, ci mai curînd reprezintă o revoluție în conținut, formalismul fiind mai propriu clasicismului și romantismului. Or, meritul noii școli „stă tocmai în faptul că simbolismul introduce idei multe și noi, cugetări semețe și revoluționare... Ibsen, Hauptmann, Oscar Wilde, Maeterlinck se deosebesc tocmai prin această adîncime și îmbelșugare a ideilor, de înaintașii lor" [4]. În *Poezia nouă* (1900) polemizează cu C. Mauclair în problema definirii simbolismului, remarcînd „individualismul simboliștilor" care e spre lauda lor, „căci numai astfel se poate păstra neatinsă *personalitatea* fiecărui artist"; în schimb, alături de Leconte de Lisle, îl consideră pe Lamartine un „strigător de lucruri comune", „propovăduitor de adevăruri banale și de frumuseți ieftine" [5]. Altundeva *(Transformarea liricei*, 1900), încearcă o analiză paralelă a poeziei clasice și moderne, în spațiul românesc, a poeziei de tip Alecsandri pe de o parte, a liricii lui Eminescu și Macedonski pe de altă parte. Prima se conduce după principiul lui Voltaire: „O poezie nu e bună decît atunci cînd poate fi transformată într-o proză clară". În schimb, lirica nouă, „romantismul eminescian" de pildă, sau poezia lui Macedonski (de remarcat alăturarea

[1] *Idem*, p. 208.
[2] *Idem*, I, 1970, p. LXXIV. Prefață de E. Molcuț.
[3] *Idem*, II, p. 216: *Estetismul lui Ruskin*, 1900.
[4] *Idem*, p. 222.
[5] *Idem*, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

celor doi poeți, socotiți de obicei în opoziție) a însemnat „o adevărată revoluțiune. Sufletul omenesc fu cercetat în cele mai misterioase adîncimi și lira vibră de cîntece turburătoare și pasionate..." [1] În disputa dintre modernism și sămănătorism, deși admirator al simboliștilor, își formează o teorie proprie cu care demonstrează caracterul național al artei, și reduce universalitatea la un simplu cuvînt, o noțiune logică fără corespondent în realitate. Teoria lui Ștefan Petică se întemeiază pe principiul de origine kantiană că nu putem cunoaște decît fenomenul, adică experiența ; noumenul, esența lucrurilor ne rămîne inaccesibilă. În consecință, critică la rîndul său logica, rațiunea pură, care lucrează cu noțiuni goale, „întemeiate pe cuvinte lipsite de înțeles și de sprijinul realității". În realitate, „cosmopolitismul" și „naționalismul" nu sînt atît de diferite, monadice, au, dimpotrivă, multe elemente comune. Esențial e însă ca cercetarea să pornească, metodic, de la cunoașterea fenomenului concret — experiența artistică a diferitelor popoare și epoci. Deduce astfel, ușor, că forme ideologice naționale există, dar „forme ideologice cosmopolite nu există". Niciodată nu s-a vorbit despre un „stil internațional", în schimb s-a vorbit despre stilul egiptean, stilul doric, stilul ionic, stilul corintic, stilul etrusc, stilul roman, stilul bizantin, stilul gotic, stilul Renașterii, stilul baroc, stilul rococo... „Toate aceste stiluri purtau pecetea artistică a popoarelor din care au fost ieșite, iar această pecete artistică era dată pe de o parte de relațiile materiale sub stăpînirea cărora se aflau acele popoare, iar pe de altă parte era dată, îndeosebi, de formele pe cari le îmbrăcase spiritul acelor popoare în dezvoltarea sa" [2]. Promovînd ideea formelor particulare de artă, admite și combinarea lor, dar numai între stiluri similare ; forme de artă prea mult diferite nu se pot contopi decît cu riscul ridicolului. „S-ar cădea în aceeași greșeală în care cade logica atunci cînd voiește să generalizeze prea mult, căci nicicînd o generalizare întinsă peste margini n-a avut sprijinul reali-

[1] *Idem*, p. 255.
[2] *Arta națională*, 1901. În *op. cit.*, p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

tății... De aceea generalizarea prea mare nu poate fi exprimată în artă, fiindcă arta este prin esența sa strîns legată cu realitatea"[1]. Cu asemenea idei încearcă o explicație și definire a personalității, la care concură doi factori: „moștenirea însușirilor ancestrale și complexul circumstanțial extern". Primul factor „modelează structura internă a individului și dă naștere la aplecări de o anumită natură. Complexul circumstanțial extern cuprinde tot ce mediul social, intelectual, sentimental și religios poate pune împotriva moștenirei ancestrale"[2]. Deși opozitive, armonia dintre cele două elemente naște personalitatea creatoare, care trebuie să „cuprindă ceea ce constituie esența unei națiuni"[3]. Privind apoi istoric evoluția literaturii române și ruse (unde Turgheniev, Herzen au introdus europenismul, iar narodnicii au revenit la specificul național), recomandă în actualitatea românească, după europenizarea exagerată impusă de pașoptiști, ca „generația actuală să se întoarcă la studiul trecutului ca narodnicii ruși"[4]. Ceea ce se va și întîmpla cu „Sămănătorul". Aduce exemplul lui Gorki care e mare pentru că „și-a înțeles poporul și a găsit forma nimerită și modernă pentru a exprima ce a priceput... Această cunoaștere a poporului... e punctul de unde trebuie să plece orice artist adevărat..."[5] Încearcă deci să împace autohtonismul cu modernismul, problemă care va alimenta polemicile viitoarelor decenii. Înclinat spre teoretizarea faptelor, și deci spre conexarea lor, nu poate admite o înțelegere monadică a personalității, particularul fiind legat în concepția sa de general. La o anchetă despre specificul național din „Noua revistă română", Ion Teodorescu neagă posibilitatea definirii oricărui specific, afirmînd că nu există decît fapte particulare, suflete individuale, ireductibile. Ștefan Petică îl corectează într-un articol *(Spiritul analitic în sociologie,* 1900), replicînd că „această diversitate a tipurilor, ori-

[1] *Idem*, p. 273.
[2] *Idem*, p. 279.
[3] *Idem*, p. 280.
[4] *Idem*, p. 285.
[5] *Idem*, p. 293.

Scanned with OKEN Scanner

cît ar fi de individuale, nu exclude posibilitatea tipului general" [1]. Raportul dintre individual și universal rămîne piatra de încercare în definirea originalității.

După Gherea întîlnim și la Ștefan Petică ideea originalității criticii, preluată de la Angelo Conti, un impresionist sui-generis. Împotriva lui Sainte-Beuve, Taine, a „criticii științifice" în general, Conti promovează o critică a simpatiei asemănătoare celei a lui Emil Faguet, din care se va inspira mai tîrziu Eugen Lovinescu. Opera nu poate fi explicată prin condițiile mediului și ale biografiei, fiind expresia unei viziuni unice, încît recepția ei nu se realizează decît printr-un efort al sensibilității și intuiției, deci tot printr-un act creator. Critica trebuie să fie artă, să descopere elementul esențial al operei „prin mijlocirea unei invențiuni, invențiunea artistului." Apare ideea simpatiei și „comprehensiunii" în critică, din care Lovinescu va construi un întreg sistem și o nouă morală a criticii. „Caldă și palpitantă e arta, caldă și palpitantă trebuie să fie critica" [2], spune Ștefan Petică, înțelegînd că valorile estetice moderne cer un alt tip de receptare decît „studiul rece ca un manual de anatomie" al criticii deterministe.

Problema originalității și a caracterului artistic al criticii nu e decît o altă consecință a dezvoltării conceptului de originalitate în cultura modernă. O consecință chiar extremă, care va crea multe deficultăți teoreticienilor de mai tîrziu, lui Lovinescu însuși și lui Șerban Cioculescu de pildă, care vor renunța la pretenția de artă a criticii literare. Deocamdată însă, prezența ei are o semnificație pozitivă, exprimă tendința tot mai generalizată, de manifestare a particularului, a individualității creatoare în toate domeniile vieții și culturii.

3. *Ion Minulescu.* Manifeste iconoclaste în favoarea simbolismului scrie Ion Minulescu, director al organului „Revista celorlalți" (1908) și „Insula" (1912). Prima

[1] *Idem*, p. 495.
[2] *Idem*, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

are „un incendiar program simbolist" [1]. Se militează pentru „poezia nouă", pentru libertate în artă, inovație, se combate conformismul, imitația, platitudinile... „O literatură fără inovatori, nu e literatură" — se spune în articolul program *Aprindeți torțele* [2]. „Libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrîni, tendința spre ceea ce *este nou*, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viață decît părțile caracteristice, a da la o parte ceea ce este comun și banal și a nu da atenție decît actelor prin care un *om se deosebește de altul*, — iată cîteva din principalele jaloane cu carè cei cîțiva au curajul să-și însemne calea lor... să nu se uite însă niciodată că crimele de care au fost acuzați scriitorii uitați sînt : conformismul, imitația și supunerea oarbă a regulilor de ieri".

E apreciată revista lui Marinetti *Poesia*, se traduce și se vorbește despre poeții simboliști, Ion Minulescu fiind în campaniile sale poet, critic și traducător.

În cealaltă revistă, *Insula* (1912) e de asemenea subliniată originalitatea, singularitatea poetului modern : „Insulă necunoscută, am apărut în disprețul oricărei geografii literare... nu sîntem deci ținuți să luăm în seamă nici unul din canoanele acestei geografii... Nu mai credem în actualele formule și nici în posibilitatea unei reabilitări a lor. Înțelegem prin urmare să călcăm drumuri neumblate și să născocim *motive noi*. Nu ne temem de *singularitate*, ci o căutăm".

VI. *N. IORGA ȘI SAMANATORISMUL*

Nicolae Iorga și „sămănătorismul". N. Iorga era conștient de sensul original al valorilor moderne. În *Încotro mer-*

[1] Emil Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, București, 1981, p. 246.
[2] „Revista celorlalți", I, nr. 1, 1908.

gem? (1890) constată o criză a producțiilor românești din vremea sa, în care nu apreciază decît teatrul lui Caragiale. Maiorescu și Junimea abandonaseră literatura pentru politică; literatura recentă suferea de două maladii, politicomania și manierismul. În manierism intrau epigonii lui Eminescu, decepționiștii de la finele secolului, apoi naturaliștii ca C. Mille, B. Delavrancea care l-ar fi plagiat pe Zola. „Cercetarea și imitarea naturei se impune azi, însă fiecare scriitor trebuie să-și păstreze *prisma sa* și să n-o schimbe pe a altuia, fie el om de geniu" [1]. În *Schițe de literatură română* (I—II, 1893) amendează opera unui Conachi, Bolintineanu, Alecsandri (din prima perioadă) pentru imitație (din literatura neogreacă sau franceză) și pentru limbajul greoi, neinspirat. Îi acceptă în schimb pe Bălcescu, Negruzzi, Filimon, care se remarcă „prin marea desăvîrșire a limbii, prin *independența cugetării* și spiritul de măsură". [2]

Tot Iorga introduce în critica românească ideea de *simpatie*, înainte de Șt. Petică, simbolistul care o primește de la italianul Conti, sau Lovinescu (din *Pași pe nisip*) care o preia de la impresioniștii francezi. La Iorga, ideea parvine de la esteticienii germani ai einfühlung-ului și presupune cufundarea criticului în structurile artei, retrăirea, reînvierea lor. Refuză, astfel, estetica filozofică, indiferentă față de opere, definind critica literară ca iubire, „iubirea naivă, copilărească și mistuitoare a artei" [3]. La fel își va înțelege sarcina de istoric al literaturii vechi, anume, să învie o epocă, „să posede destulă putere de comunicație a imaginilor din mintea sa — ceea ce se numește talent literar — pentru a putea da și altora noțiunea pe care și-a făcut-o despre acei oameni" [4]. Ceea ce presupune a concepe istoria (pe alții) cu „o înțelegere *simpatică*" [5].

Altundeva, distinge după Lamprecht două moduri de creație culturală, care alternează în istorie, ca două

---

[1] N. Iorga, *Pagini de tinerețe*, II, 1968, p. 18.
[2] N. Iorga, *Schițe de literatură română*, I, 1893, p. 11.
[3] *Inainte de a începe* (1895), în *Pagini de tinerețe*, II, p. 8.
[4] *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*. ed. I, 1901. Apud: ediția 1969, p. 1.
[5] *Idem*, p. 2.

C-da 155 coala 11

Scanned with OKEN Scanner

„faze" : de *tipism* și de *individualism*. În faza *tipistă*, individualitatea se sacrifică stilului colectiv. În cea de-a doua, se desface din aceste legături colective și „îndrăznește a se înfățișa așa cum este în cutele ascunse ale sufletului său. Această atitudine a individului creează o modă, o regulă și astfel intrăm într-o epocă de individualism în care fiecare încearcă să manifeste ceea ce-l deosebește de ceilalți" [1]. Cu rezerve, Iorga le consideră necesare pe ambele ; el judecă literatura română cînd în funcție de o direcție, cînd de cealaltă. Din această perspectivă, Miron Costin, Stolnicul Cantacuzino îi apar ca scriitori *individualiști*. În același timp însă, constată că ei se orientează spre antichitatea clasică, în stil și gîndire, dar neglijează, regretabil, „spiritul popular", „umil", care „singur era în stare să dea — așa cum s-a întîmplat în sec. al XIX-lea — o literatură românească *originală*" [2]. Tot aici vorbește de cîteva etape în dezvoltarea oricărei literaturi, de la împrumutul formelor străine la „căutarea subiectelor proprii". Cînd ajunge în stadiul unei literaturi naționale, e posibilă și situația în care un scriitor poate trata orice subiect, chiar străin de viața autohtonă, totuși în opera sa ne va exprima „nota fundamentală a poporului propriu" ; „poți să tratezi pe Sfîntul Francisc din Assisi, poți să iei oricare din subiectele lui Shakespeare sau ale oricărui dramaturg occidental și să introduci totuși o *notă originală*, pe care aceștia nu ar fi putut-o da, *nota națională*". [3] Cu o asemenea viziune, Iorga apreciază ca originală, ca „o creațiune a lui", cronica lui Grigore Ureche, iar pe Costin, Stolnicul, ca scriitori, am văzut, *individualiști*. Din spiritul moldovenesc, „plin de originalitate" al lui Cantemir, „din vigoarea aceasta pe care nimic nu o putea înăbuși, a rezultat încrederea cu care el a atacat și puterea cu care el a biruit toate subiectele" [4]. Cînd examinează sec. al XIX-lea, introduce termenul de „curent indigen", un stil lingvistic, deosebit de cel ecle-

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică* ed. Rodica Rotaru, prefață Ion Rotaru, București, 1985, p. 83.
[2] *Idem*, p. 81.
[3] *Idem*, p. 47.
[4] *Idem*, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

siastic, dar și de cel romantic al lui Alecsandri, Bolintineanu, prea înfeudați literaturii franceze. În „stilul indigen" se exprimă viața vie a poporului, a națiunii, originalitatea ei, „ideea fundamentală de viață a unei națiuni". Astfel, literatura medievală, de limbă slavonă, nu putea sufoca spiritul național, care e de presupus că se releva în scrisorile particulare, mai expresive decît literatura de gen. Fapt aplicabil și la sec. XIX, unde nu atît genurile occidentale fac literatura română, ci acele scrieri, uneori naive, spontane însă, în care izbucnește „curentul indigen". În această ordine, îi integrează pe Heliade, Negruzzi, Alexandrescu, Ion Codru Drăgușanu, Gh. Baronzi, Stamati, Donici, dar nu și pe Alecsandri sau Bolintineanu. Curentul „indigen" învinge definitiv cu școala „Convorbirilor literare", cu Slavici, Creangă („suflet absolut original"), cu Eminescu „expresia integrală a sufletului românesc". S-a remarcat o influență din filozofia vitalistă în concepția lui Iorga, vizibilă și aici, în valorificarea literaturii române. „Pentru ce?" — se întreabă criticul, a învins cercul de la „Convorbiri literare"? Și răspunde: „pentru motivul pentru care biruie orice literatură: potrivit cu *cantitatea de viață umană și națională* care se cuprinde într-însă".[1] Caragiale însuși e legat de *viața* concretă, națională, de Ploieștii în care a copilărit: „nu de o *normă abstractă* ci de ceva real și omenesc pe care trebuie să-l cunoști".[2] Urmează, la rînd, grupul de la „Sămănătorul", în continuarea „curentului indigen". Se știe că Iorga, în primele sale articole[3] critice, se declara un sincronist avant la lettre. El cerea să ne conexăm la curentele occidentale care ne devansau cu 50 de ani. „Să ne adaptăm la mediu în literatură, cum am făcut în organizarea politică." Crede că „a opri la vamă ideile streine și operele literare ale celor mai înaintați decît noi, n-ar aduce nici un folos. Ideile pătrund pînă și zidurile chinezești și azi asemenea ziduri prevăzătoare de inovații

[1] *Idem*, p. 167.
[2] *Idem*, p. 205.
[3] V. *Pagini de tinerețe*, II, București, 1968.

nu se mai ridică nicăire"[1]. Sună ciudat pentru cine știe că, la „Sămănătorul", Iorga va cere, la un moment dat, să se perceapă taxe pe importul de carte străină. Totuși, cum s-a dovedit[2], încă în tinerețe criticul înțelegea o sincronizare cu măsură, nu un plagiat, pe care îl respingea. Voia o dezvoltare a romanului realist, rămas în urma Europei. Apoi, în volumele *La vie intellectuelle des Roumains en 1899* și *Opinions pernicieuses d'un mauvais patriote* (1900), adoptă deja teoria „formelor fără fond", critică snobismul claselor superioare, absența unei culturi române autentice. Iorga-sămănătoristul e întreg aici. Mai tîrziu va justifica astfel acțiunea revistei: „s-a simțit nevoia ca literatura să servească drept instrument de luptă pentru scopurile supreme ale unui popor".[3]

Va simți însă nevoia unor disculpări în problema raportului dintre tradiție și individualitate. „Am îndrăznit să observ că directorul revistei de acum două decenii nu era un necunoscător al vieții culturale și literare a Apusului, că ideile estetice nu-i erau străine, că nimeni n-a vrut să inspire un program din care să iasă strivite *individualitățile* și să fie înlăturate inițiativele *înnoitoare*. Tradiția înseamnă un drum care nu se isprăvește niciodată, dar care nu se rupe nicăieri. Ea exclude numai rătăcirile fără folos și capriciile pe alăturea de firești dezvoltări"[4]. Un organicism mai bine și mai nuanțat înțeles acum, decît în 1906, ceea ce se vede și din articolul lui D. Tomescu, din același număr al aceleiași reviste care scrie: „Privit în cadrul sămănătorismului, tradiționalismul ni se înfățișează ca o acțiune în care puterile trecutului se împreună creator cu aspirațiile prezentului. Tradiționalismul nu există decît ca putere încorporată prezentului și lucrînd în funcție de necesitățile acestuia. Înfruntînd veacurile și trecînd peste numele trecutului, acest elan renaște necontenit în formă nouă. Mînăstirea de la Argeș, o

[1] *Idem*, p. 21.
[2] *O luptă literară*, I, 1979, prefață de Valeriu Râpeanu, p. VIII.
[3] *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, p. 205.
[4] *După „Sămănătorul"*, în „Ramuri. Drum drept", XX, nr. 1, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

pagină de cronică, un vers de Eminescu, un chilim oltenesc, o pînză de Grigorescu, o povestire de Sadoveanu — forme în care s-a coborît acelaşi elan, aceeaşi voinţă de a dura a fiinţei noastre naţionale“ [1]. Nimic mai adevărat. Dar la 1906, şi Iorga şi alţi admiratori ai săi vedeau tradiţionalismul mai puţin nuanţat. Nu şi „reacţionar“, cum s-a spus adesea, de la Lovinescu pînă la unele studii contemporane. Revista „Sămănătorul“, dacă nu reprezenta un spirit „nou“, cum pretindeau redactorii ei, reprezenta un spirit necesar în împrejurările vremii şi chiar unul democratic. Culturalizarea poporului pe deasupra partidelor politice nu era o idee reacţionară. Preferinţa pentru ţărănime era, ca şi la Eminescu, o formă de protest faţă de clasele suprapuse. Reluînd o afirmaţie a marelui poet despre „stăpînitorii noştri“, „maimuţe-papagali“, care ar fi „cum o spun înşişi, Români de naştere, Francezi în inimă şi, dacă Franţa le-ar procura semidocţilor noştri avantajele pe care li le dă nefericita lor patrie, ei ar fi emigrat demult — cu toţii“, Iorga adaugă: „cum n-a dat Dumnezeu!“ [2]. Altundeva spune că „înainte de toate“ e necesară „purificarea, întregirea, înaintarea şi mai ales răspîndirea culturii noastre. Avem în România un Stat pentru toţi şi o cultură pentru boierii şi parveniţii din funcţii. Avem un Stat naţional, fără o cultură naţională, ci cu o spoială străină, franţuzească“. Cînd se opunea influenţei franceze, Iorga se opunea de fapt literaturii moderniste, care emana din Franţa, de aceea, în unele articole extinde, cam abuziv, tot ce e rău în literatura modernă la cultura franceză în general [3]. Rigiditatea maximă o atinge concepţia lui Iorga în atitudinea sa intransigentă faţă de literatura modernistă, simbolism, parnasianism şi faţă de naturalism. În teorie, căci în practică, revista „Să-

---

[1] *Tradiţionalismul*, *Idem*.

[2] *Un roman de Eminescu*, „Sămănătorul“, III, nr. 2, 1904.

[3] V. şi *Evoluţia ideii de libertate* (1928), unde modelul de libertate organică îi apare întruchipat în societăţile ţărăneşti, din antichitate pînă azi, în schimb liberalismul de la 1789 a stat sub semnul unor categorii „abstracte“, „neorganice“. (N. Iorga, *Evoluţia ideii de libertate*, ediţie de Ilie Bădescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1987).

Scanned with OKEN Scanner

mănătorul" publică traduceri numeroase din literatura universală, clasică și modernă, chiar în vremea pontificatului său.

„Sămănătorul" — autohtonism și sincronism. Conflictul care se aprinde în preajma secolului al XX-lea între curentul „sămănătorist" și literatura modernistă reprezintă un moment mai încordat din cunoscuta confruntare dintre autohtonism și sincronism, dintre național și universal, dintre originalitate și imitație. E aceasta o contradicție, o dilemă constantă a culturii române moderne, dar și a altor culturi. Să nu uităm că mișcarea autohtonistă se naște la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în alte țări, în Rusia (narodnicismul), în Franța, în Germania unde devine ulterior responsabilă de aceleași excese ca și sămănătorismul. În plan literar, concepția autarhică de la „Sămănătorul" (și revistele afiliate) intră în dispută cu atitudinea sincronistă și deci cu formulele de artă recente — simbolismul, parnasianismul, naturalismul etc. În focul polemicilor s-au produs violențe și exagerări din ambele direcții. Astfel, se mai crede și azi că „Sămănătorul" ar fi rămas închis ermetic în fața literaturii universale, ar fi condamnat „în bloc, orice înrîurire străină" (Ov. Densușianu), și-ar fi limitat expresia literară la schemele cele mai învechite. Mihail Dragomirescu, a cărui receptivitate la curenfele noi e prea bine cunoscută, scria de asemenea că „românismul orb", care declară că tot ce e românesc e sfînt și frumos, i-a făcut să declare în același timp că tot ce e străin „e spurcat și urît". „Declarațiile" din revista „Sămănătorul", luate mot-à-mot, spun altceva : „Nu sîntem de părere că traducerile au scopul de a importa în țară o direcție străină de dezvoltarea noastră normală", citim în una dintre frecventele rubrici consacrate traducerilor [1]. În același an, Iorga îndeamnă la cunoașterea literaturii universale „pentru ca noua noastră cultură să se formeze pe o înțelegere largă a tuturor marilor culturi ale omenirii". Altundeva, S. Mehedinți recomandă „fiecărui scriitor o cultură sufletească pe cît se va putea mai completă.

[1] „Sămănătorul", II, nr. 3.

Scanned with OKEN Scanner

îmbrățișeze și universul dacă poate"[1]. Mai mult, în paginile revistei se tălmăceau des poezii, drame, povestiri, romane... Nu se poate vorbi nicidecum de o condamnare „în bloc" a literaturii universale.

Dar apetitul sămănătoriștilor pentru valorile străine era, ce-i drept, capricios și discriminator și se oprea în fața literaturii moderniste. Încît mai întemeiată pare opinia (tot veche și dezvoltată într-o recentă monografie) că ideologia literară a „Sămănătorului" s-a constituit în opoziție cu literatura modernistă și mai ales simbolistă. Într-adevăr, atitudinea antisimbolistă e consecventă în critica revistei pe tot parcursul celor nouă ani de existență. Chendi, Iorga, Scurtu, ca și alți critici de ocazie, ca Simion Mehedinți, se pronunță violent împotriva simbolismului.

Cîteva circumstanțe trebuie însă menționate: negarea simbolismului pornea de la „Junimea", fiind în bună parte legată de conflictul Eminescu-Macedonski, care se reflectă și în psihologia sămănătoriștilor, urmași declarați ai lui Eminescu și ai „Junimii". În epocă, mai multe nume mari au rămas impenetrabile la valorile simboliste, ca de pildă adversarii „Sămănătorului", Dragomirescu, un timp Ibrăileanu... Dar mai important e faptul că sămănătoriștii, Iorga îndeosebi, reacționau împotriva modernismului pentru penetrația lui rapidă în clasele suprapuse, dispuse la imitare și exaltare automată a oricărei mișcări extranaționale. Și-aici e cazul să fie verificată și o altă opinie care acuză concepția „Sămănătorului" de a fi privit cultura română ca un fenomen unitar, ca „un liant ideologic" pe deasupra claselor și a intereselor de clasă. Or, foarte adesea revista, și Iorga frecvent, opune cultura populară culturii claselor exploatatoare, care de fapt nici n-ar fi avut o cultură proprie, ci una superficială, falsă, de împrumut. Snobismul este, așadar, obiectivul în care lovea critica „Sămănătorului" și care, e drept, lua uneori forme prea stridente, cum a fost în cazul reprezentării în limba franceză a piesei bulevardiere *Madame Flirt*.

[1] „Sămănătorul", IV, nr. 8.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar părea că preferințele sămănătoriștilor au rămas la operele clasice și cel mult romantice. Revista însă nu era compusă numai din critică și între alte sectoare avea unul de traduceri. Privită din această perspectivă, gustul și deschiderea revistei către literatura universală ne apare într-o lumină surprinzătoare. O analiză mai atentă vine să deruteze pe cititorul obișnuit cu afirmațiile criticii anterioare. Astfel se pot număra în paginile „Sămănătorului" peste 250 de traduceri din literatura străină. Privite ca arie geografică, acestea provin din literaturile: franceză, germană, italiană, spaniolă, engleză; americană, poloneză, rusă, chineză, belgiană, olandeză, lituaniană, scandinavă. Clasicii sînt puțini: Homer (trei fragmente), Ovidiu (1), Catul (1), Dante (patru fragmente din *Divina Comedie*), Corneille, Racine. Mai frecvent e Goethe (11) și Schiller (9). Romanticii apar mai toți, dar destul de rar. Moderniî, negați în teorie, sînt traduși în schimb mai des: H. de Regnier (8 traduceri), Björnson (6), Ibsen, Hérédia, Maupassant (5); S. Prudhomme (4); Cehov, A. Daudet (3). Avem apoi cîte o traducere din: E. Poe, Baudelaire, A Samain, M. Gorki, V. de l'Isle Adam, Moréas, Maeterlinck. Dar scriitorul cel mai mult tradus în paginile „Sămănătorului" este Paul Verlaine: 14 poeme. Statistica însă poate dovedi numai că ideologia revistei nu tiraniza chiar atît pe cît s-a spus paginile de beletristică și că procesul intentat revistei pentru rubrica de critică e cam unilateral. Controversa deci nu se purta pe chestiuni de gust, de simț estetic, „perimat" cum s-a crezut, la „Sămănătorul". Disputa se mută încă o dată în planul teoretic și cititorul se poate întreba, firesc, unde era adevărul în această polemică obstinată dintre cele două curente moderne, „noi", căci, se știe, și „sămănătorismul" se declara o „direcție nouă", un „curent nou" în literatura română. Și care este criteriul acestui adevăr? Lovinescu, într-o replică la adresa etnicismului sămănătorist, avansa ideea că literaturii nu i se poate intenta decît un „proces de frumusețe". Ceea ce ar fi drept, doar că exigența frumosului se poate adresa oricărei literaturi, de orice formulă, din orice timp: fie clasică sau romantică, fie moder-

Scanned with OKEN Scanner

nistă sau autohtonă. Amatorismul imputat literaturii sămănătoriste era comun și celei simboliste din jurul anului 1900 și tot Lovinescu recunoștea mai tîrziu că în teribila confruntare simbolismul era dezavantajat sub raportul talentelor. Ulterior, critica interbelică atribuia victoria simbolismului pe criteriul modernității. Dar ce este modern în simbolism și ce nu e modern în autohtonism? Și, mai întîi, care este semnul modernității? Conform unui consens general, spiritul modern se definește în raport cu vechiul spirit medieval. Cultura Evului mediu era universalistă, cultura modernă este, invers, individualistă. Libertatea creației individuale e mobilul și scopul civilizației moderne. Schimbarea de accent de la universal la particular schimbă și aspectul creației literare, de la uniformitate la diversitate. Într-adevăr, apar acum literaturile variate, specific naționale, iar în cadrul lor, valorile mai diverse, individuale, originale. Privit sub acest unghi axiologic, autohtonismul are, cum s-a spus, o mare îndreptățire. Specificul local, etnic, culoarea națională sînt semne clare de modernitate. Nu de-aici se poate deduce aspectul „regresiv" al sămănătorismului. Dar specificul local, postulat ca un fenomen static, vine în contradicție cu principiul modern al particularizării care merge pînă la manifestarea valorilor individuale. Încît s-a reproșat sămănătorismului că înțelege tradiția ca un factor încremenit, avansat la rangul de esență supraindividuală. Ceea ce îl determină pe M. Dragomirescu să vorbească, nu fără exagerare, de un „misticism național". Specificul există, dar crește și se înalță prin contribuția valorilor individuale. Or, la „Sămănătorul", elementul tradițional era semnul valorii pe deasupra originalității individuale.

Privit din aceeași perspectivă, cîtă modernitate aflăm în curentul advers? Simbolismul este neîndoielnic o formulă modernă prin efortul de relevare a inefabilului psihologic, prin refuzul discursivității și abolirea regulilor care mai aminteau de clasicism. Dar termenul opus autohtonismului nu e simbolismul, ci sincronismul. A cere creatorului să adopte o formulă extranațională și extraindividuală nu înseamnă a-i pretinde să renunțe

Scanned with OKEN Scanner

la sine, în favoarea proliferării unui curent exogen propriei structuri creatoare? Şi nu înseamnă atunci că sincronismul îndeamnă pe scriitorul român să participe nu la diversificarea creaţiei, ci la uniformizarea ei? Logica faptelor nu oferă altă concluzie. Sincronizarea încalcă la rîndu-i spiritul modern al libertăţii individuale în creaţia literară. Intervenţia termenului de „diferenţiere" nu schimbă prea mult aspectul problemei.

În ecuaţia individual-universal, judecata modernă, dacă se respectă, trebuie să plece de la primul, nu de la al doilea termen. „Un proces" de *individualitate*, de *originalitate*, i se poate intenta sincronismului ca şi sămănătorismului.

VII. *OPINII VARIATE*

1. *Revizuiri dramatice, convertiri spectaculoase.* Teoretizările rigide de la „Sămănătorul" pe de o parte, perfecţionarea conceptelor simboliste pe de altă parte au avut darul să deruteze multe spirite la începutul veacului al XX-lea. Am văzut cum Ştefan Petică îmbina consideraţiile sale evoluate pe tema simbolismului, cu idei estetice autohtoniste. Vom vedea şi invers cum exegeţi de matcă sămănătoristă ca Ovid Densuşianu, E. Lovinescu trec cu totul în tabăra modernismului. Deşi nu lipsea din arsenalul criticii sămănătoriste, termenul de originalitate se reduce la expresia naţională şi nu parvenea consecvent pînă la semnificaţia individuală a operei. Personalitatea şi originalitatea lui N. Iorga, pe cît de influentă, pe atît de netolerantă, a stîrnit apoi unele rezerve şi sciziuni în rîndul autohtoniştilor. Ideea de originalitate se căuta pe sine în toate formele de artă ale vremii, nu se mulţumea nici cu imitaţiile moderniste, nici cu absolutizarea unor structuri naţionale, care îşi fixau idealul în trecutul literar şi istoric. Şi cum toate conştiinţele erau dominate şi mobilizate de acest spirit al noului, ele căutau clarificări în toate direcţiile şi în toate curentele

Scanned with OKEN Scanner

literare contemporane. Așa se explică numeroasele inconsecvențe, revizuiri, retractări, convertiri care se întîmplă în acest început de secol literar.

Unul din criticii care se retrag de sub tutela lui Nicolae Iorga este Ilarie Chendi, a cărui dezertare de la „Sămănătorul" nu s-a datorat unor simple diferende personale, ci și unor mutații ideologice care se petreceau în conștiința sa, ca și unei deschideri mai largi care i se impunea treptat, unei percepții mai nuanțate a diverselor valori din literatura timpului. La început este adversar înverșunat al simbolismului, al „artei pure", al „estetismului" și face teorii autohtoniste pe care uneori înclină să le întemeieze pe conceptul de „rasă"; prevede chiar o istorie literară românească pe baza „principiilor de rasă" care „să țină seama de toată promiscuitatea de neamuri, care glăsuiesc azi în aceeași limbă, dar au simțirea și cugetarea cu totul diferite" [1]. Ideea de originalitate nu-i e însă străină și într-un articol despre *Dreptul criticei* afirmă, după germanul A. Bartels, că „nu poate exista o altă critică decît cea personală și subiectivă. Totdeauna criticul își prezintă *personalitatea sa* ca o garanție pentru adevărul celor spuse. El singur, ca *individ*, pronunță o judecată critică și depinde de ceilalți indivizi, dacă se alătură sau nu la judecata lui" [2]. Nu există deci o critică științifică, ci numai „opinii" critice. Recunoaștem aici o influență indirectă din *Critica judecății* a lui Im. Kant. Asemenea formulări vom mai întîlni ulterior, în special la George Călinescu, în *Principii de estetică*. Originalitatea operei literare îi apare însă, ca mai tuturor sămănătoriștilor, în forma și în spiritul național. Astfel, un poet, oricîte influențe străine ar suporta, „dacă este un talent *original*, el se va desface treptat de toate și în afară de darul său, nu-i mai rămîn decît legăturile de rasă". Șt. O. Iosif ar întruni cele trei calități principale proprii talentelor adevărate: „Legături distincte cu viața neamului său, cunoașterea trecutului literar și istoric al acestuia și *puterea originală*

[1] Il. Chendi, *Foiletoane*, 1904, p. 152.
[2] *Idem*, p. 6.

de a crea"[1]. Originalitatea este însă, cel mai adesea, mai mult enunțată decît relevată cu fapte din opere. Astfel, scrie în legătură cu Delavrancea că „e o mare greșeală a multor critici de a combate tot ce e *personal* într-un autor și a fi intoleranți față de acei scriitori, care pînă și în limbă *se deosebesc* de alții, aducînd elemente *nouă*, deschizînd artere neexplorate încă din minele atît de bogate în aur ale limbii noastre"[2]. La fel, proza lui C. Sandu, I. Adam, Ciocîrlan „contribuie la înțelegerea literaturii viitorului — literatură în care țăranul român, cu pămîntul, limba și poezia sa este temeiul"[3]. Din Macedonski apreciază *Nopțile*, dar îi critică sistematic restul operei și întreaga personalitate, în care vedea inconsecvență morală, bizarerii, violență, nevroze, internaționalism, estetism, străinism. „Se vede cît de colo că nu este o evoluție firească, ci o direcție sugerată de autori străini"[4]. Decide că poetul e lipsit „de o direcție estetică originală"[5]. Deși plecaseră cam în același timp de la „Sămănătorul", nu va aproba nici activitatea lui Ov. Densușianu de la „Viața nouă" (1905) care i se pare „o slabă pastișă" după încercarea „cavalerului de tristă figură Al. Macedonski". Îl ironizează pentru că, din „poet naționalist" și înfocat apărător al principiilor de artă națională, „s-a travestit dintr-o dată în rolul unui antipod"[6]. Deși nu va ajunge la convertiri radicale ca Ov. Densușianu, deși nu va abdica niciodată de la ideea creației naționale, cu timpul va fi mai receptiv la poezia simbolistă. Astfel romanțele lui Minulescu „din orice lume ar veni și sub orice influențe ar fi scrise, își au *culoarea* lor interesantă și aduc o *notă nouă* în uniformitatea poeziei noastre zilnice"[7]. Dintre „decadenți" îl mai apreciază pe Șt. Petică, Iuliu Săvescu, Alex. Obedenaru (care „înscrie o pagină *proprie* în istoria decadentismului poeziei noas-

[1] *Idem*, p. 10.
[2] *Idem*, p. 32.
[3] *Idem*, p. 173.
[4] *Idem*, p. 91.
[5] *Idem*, p. 96.
[6] Il. Chendi, *Pagini de critică*, ed. de Vasile Netea, 1969, p. 500.
[7] *Idem*, p. 571.

Scanned with OKEN Scanner

tre)[1], pe Orășanu; iar dintre tineri pe G. Topîrceanu, pe Tudor Arghezi care „ne apare ca un tip *original*, un temperament, partizan al concepțiilor îndrăznețe de formă, cunoscător al literaturilor subtile...“[2]

În 1905 apare la Galați revista „Curentul nou“ sub redacția lui H. Sanielevici, al cărei program se reducea în principiu la o atitudine antisămănătoristă și antiiorghistă. Colaborează dizidenții din Partidul Social Democrat, îndeosebi Ibrăileanu care își publică aici primele capitole din *Spiritul critic în cultura românească*. Revista e dominată de articolele violente ale lui H. Sanielevici împotriva lui Iorga și a sămănătoriștilor. Într-unul dovedește cu argumente sociologist-vulgare imoralitatea povestirilor lui Mihail Sadoveanu, încît Ibrăileanu este nevoit să-l combată în aceeași revistă, relevînd realismul și valoarea etică și estetică a primelor proze sadoveniene. În altele, critică paseismul lui Iorga, întoarcerea spre trecut și propune idei sincroniste, individualizarea, citadinizarea, care au adus bunăstarea popoarelor europene moderne. H. Sanielevici e un spirit instabil. Ideile sale se schimbă ușor, atitudinile ideologice și literare alternează; se ocupă de literatură, sociologie, antropologie; colaborează inițial cu socialiștii, se rupe de ei și-l critică mai apoi pe Gherea; cu Stere, cu Ibrăileanu, înființează „Viața Românească“ iar curînd după aceea scrie *Poporanismul reacționar*. O conștiință neliniștită, dornică de noutate, dar insuficient structurată.

2. *Un modernist sui-generis.* În cursul de *Istoria literaturii române contemporane* (1899—1900, vol. I), Ovid Densușianu regretă că literatura nouă n-a moștenit preferința latiniștilor ardeleni pentru cultura clasică greco-latină. „Avea necesitate literatura noastră de un fel de liniște și spiritul clasic i-ar fi dat asemenea liniște literaturii noastre și i-ar fi permis poate să se dezvolte mai încet dar mai serios“. S-a întîmplat însă că literatura română a apucat în „vîrtejul romantic“ și de atunci pînă astăzi „așteptăm totdeauna semnul unei mișcări literare în afară de frămîntările noas-

[1] *Idem*, p. 577.
[2] *Idem*, p. 582.

tre, ca să începem şi noi să lucrăm ceva mai serios“ [1]. Curentele imitate sînt romantismul, naturalismul, *simbolismul*. „Românul care duce o viaţă intelectuală e prea laş, are prea puţină iniţiativă, nu caută să se folosească de mijloacele lui proprii, aşteaptă încontinuu ca să-i dea semnalul străinătatea.“ [2] În primii ani ai veacului colaborează la „Sămănătorul“ şi trece drept un al doilea spirit rector alături de Iorga. Dar în 1905, dezertează brusc din tabăra autohtonistă şi înfiinţează revista „Viaţa Nouă“, unde propagă polemic literatura modernistă, îndeosebi simbolistă. Va fi, de-acum, adeptul artei pentru artă, al noutăţii în poezie, va combate tradiţionalismul, moralitatea în artă etc. „Abordarea oarbă a trecutului ne umileşte, ne micşorează“, va spune după Giovanni Papini. A accepta „tot ce-am moştenit din trecut, e o acceptare servilă, un regres ce duce la închiderea orizonturilor intelectuale. Şi dacă e vorba să se invoace tradiţia, noi am fi cei mai puţin îndreptăţiţi la aceasta, căci nu avem o tradiţie îndelungată“ [3]. Va fi propagator al noutăţii, al spiritului energetic specific, după propria-i opinie, curentelor moderniste. „Locul unui scriitor, unui poet îndeosebi, îl hotărăşte... felul *nou* de a simţi pe care îl aduce, viziunea care-l ajută să anticipeze asupra altora“ [4]. Lingvistul care demonstrează în lucrări de răsunet european originile şi structura latină a limbii române, consideră simbolismul o literatură specifică latinităţii, o creaţie a francezilor, poporul care reprezintă avangarda modernă a geniului latin. Îmbină astfel tradiţionalismul cu modernismul său, valorile trecutului cu cele prezente: „fapte de azi pot fi mai bine înţelese dacă le cunoaştem pe cele din timpuri îndepărtate, după cum trecutul ne apare mai limpede la luminile prezentului“ [5]. Într-o conferinţă despre *Dante şi latinitatea*, 1921, vede în marele poet medieval pe precursorul simbolis-

[1] Ov. Densuşianu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1899—1900, vol. I, p. 28.
[2] *Idem*, p. 29.
[3] Ov. Densuşianu, *Literatura nouă la popoarele romanice*, curs, 1914—1915, p. 49.
[4] *Literatura română modernă*, I, 1920, p. 111.
[5] *Folclorul*, Bucureşti, 1910, p. 21—22.

Scanned with OKEN Scanner

mului, geniul latinității, care latinitate înseamnă „permanentul salt spre viitor al culturii"; deduce că simbolismul este „eminamente latin". Valorile tradiționale sînt interpretate și selectate în funcție de ideile moderne. Energetismul este ideea principală a acestor revizuiri. Într-un articol programatic cere să se renunțe la tînguirea și resemnarea din „doina" populară: „ne trebuie azi desfășurarea largă de energii, ne trebuie să deșteptăm mai mult cultul pentru intensitate de viață, pentru bogăție sufletească și literatura, pe lîngă altele e chemată să aibă această înrîurire mîntuitoare"[1]. La „Viața nouă" organizează conferințe, întruniri cu publicul, unde explică suporturile simbolismului. Interpretările sînt în general adecvate și adeseori subtile. „Simbolismul are avantajul de a da impresii mai concentrate, mai puternice — el nu procedează prin serii, prin dezvoltări de prisos, ci ne evocă lumea poetică deodată, prin asociațiuni simultane, de stări sufletești și motive exterioare care le concretizează". Noile modalități poetice cultivă „cea de a doua realitate umană", vagă, confuză, vor „să dea expresie impresionismului în sufletul vostru, stărilor de subconștient, cum în același timp, în ce privește lumea exterioară, să pătrundă mai departe de ceea ce este vizibil imediat, să derive spre inspirație ceea ce se petrece în penumbră, ceea ce nu izbește deodată privirile ci aparține domeniului misterelor"[2].

La „Viața nouă" se traduce din Verlaine, Baudelaire, Rollinat, Maeterlinck, Samain, H. de Régnier, Williers de l'Isle Adam, Jean Moréas, E. Poe. Colaboratorii și poeții autohtoni pe care-i promovează sînt în schimb lipsiți de valoare. N-au fost atestate nici de contemporani, nici de posteritate propriile sale poezii. La rîndul său n-a putut înțelege noutatea unor scriitori ca Arghezi, Blaga, Rebreanu, Sadoveanu, H. Papadat-Bengescu, C. Petrescu, Adrian Maniu, Al. Philippide.

3. *N. Davidescu.* Un interpret al simbolismului prin conceptul de originalitate va fi N. Davidescu, poet,

[1] *Intensitate de viață.* „Viața nouă", an. III, 1.II.1907.
[2] *Evoluția estetică a limbii române. Epoca contemporană*, 1937—38, p. 103.

prozator și critic literar cu veleități moderniste, ale cărui idei exprimă totuși încă o ipostază derivată din ciocnirile ideologice între diferitele curente literare de la începutul veacului. Pe urmele lui Ștefan Petică, despre care scrie un articol elogios, respinge tendințele imitative ale primei generații de simboliști români. „Astăzi cuvîntul «simbolism» nu mai înseamnă nimic, cînd nu e sinonim cu talentul. Generația tînără a reușit să scuture sensul de turmă al acestor silabe și să arate că în literatură nu există *școli*, ci *temperamente*" [1]. Iată o atitudine sugestivă pentru psihologia derivată din confruntarea și interpenetrația diverselor orientări estetice. Din simbolism se reține spiritul originalului sau, mai bine zis, spiritul originalității e acela care selectează semnificațiile convenabile; tendința de a pătrunde în zonele cele mai inedite ale psihicului uman, libertatea expresiei, independența față de valori, modalități și reguli generale. Simbolismul ar fi, după Davidescu „protestarea împotriva lipsei de inițiativă... Atitudinea lui (a lui Șt. Petică — n.n.) era proclamarea *individualității* în gîndire și libertatea deplină de exprimare" [2]. N. Davidescu scrie la rîndul său un eseu despre *Originalitatea în artă*, în care, dincolo de modele de orice fel, reclamă ca factor esențial principiul *unicității* operei literare. Astăzi nu ne mai interesează într-o operă „decît dacă reușește să scoată din straturile cele mai adînci ale sufletului autorului florile *necunoscute încă, unice* și totuși viabile, ale sensibilității și cugetării lui" [3]. Combate însă originalitatea cabotină, simulată, forțată, aparentă și decide că „originalitatea sinceră... face parte integrantă din artă" [4].

Astfel, conflictul dintre curentul național reprezentat la începutul secolului de „Sămănătorul" și „străinismul" ilustrat de curentul simbolist se rezolvă în conștiința diverșilor autori prin eliminarea asperităților ideologice și prin eliberarea spiritului creator de toate indicațiile estetice generalizante. Demonul originalită-

[1] N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, București, 1921, p. 6.
[2] *Idem*, p. 14.
[3] *Idem*, p. 138.
[4] *Idem*, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

ții e acela care străpunge granițele școlilor și care se înalță deasupra lor ca un duh al libertății care nu cedează încorsetărilor, uniformizărilor, din orice direcție s-ar ivi; din simbolism reține argumentul înnoirii, al aprofundării sufletului individual împotriva unei tradiții închistate și absolutiste; din autohtonism, apoi, moștenește încrederea în substanța proprie și lipsa complexului de inferioritate față de literaturile străine. Iar dacă ideologic războiul dintre cele două direcții va continua și se va înăspri în unele momente din evoluția ulterioară a culturii române, faptul se datorează mai mult unor implicații din afara literaturii propriu-zise, condițiilor social-politice externe și interne, care alimentează conflicte vechi și învechite în planul literaturii. Le-a căzut pradă, mai tîrziu, și Davidescu, afirmînd într-o carte neinspirată că I. L. Caragiale ar fi fost „cel dintîi scriitor român, străin... de geniul nostru literar".

4. *Octavian Goga.* Publicistica lui Octavian Goga, tot atît cît și poezia sa, își extrage semnificația, la fel forța de iradiere, din împrejurările speciale în care se afla Transilvania la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea. Așa explică Iorga „pornirea luptătoare, bătăioasă, care se manifesta în activitatea politică a d-lui Goga, în paginile de proză pe care le dădea prin publicații ardelene"... „El a fost primit aici și înțeles mai mult decît Coșbuc pentru că a căzut într-un moment de criză și multe din pornirile sale corespundeau pornirilor de dincoace. A căzut în mediul acela de chinuire pentru idealul românesc și a fost unul dintre aceia cari s-au pătruns mai tare de acest zbucium" [1]. El este unul din creatorii mișcării sămănătoriste și poporaniste de la începutul veacului nostru, încît nu e întîmplător că ambele grupări și l-au asumat ca reprezentant comiliton. *Către cărturarii noștri* se intitula articolul program al revistei „Țara noastră" (nr. 1, 1907) în care semnala îndepărtarea intelectualului de popor, limba nefirească a poeziei ce se scria atunci, nevoia de

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică.* 1985, p. 201. V. și Ov. Papadima, *Octavian Goga. Neam, sat, oraș.* 1944.

C-da 155 coala 12

Scanned with OKEN Scanner

unitate: „înfrățiți prin suflet și sînge cu soarta sătenilor necăjiți, noi să sămănăm grăuntele luminii la sate". În alt articol reclamă necesitatea faptei în ajutorul țăranului, aici în chip poporanist: „Alta e povestea omului vrednic. La acesta vorba nu-și află mîngîierea în sine însăși, ci în fapta ce vine în urma ei... E păcat de moarte să mai adormim cu vorbe pe acești oameni (pe țărani — n.n.)... Vorba stearpă sapă încrederea acestor suflete bune" [1]. Legat prin naștere, condiții istorice și politice de satul ardelean, Goga își va concepe o estetică întemeiată pe ideea poetului ca exponent al neamului, ca luptător, profet al națiunii. Mai tîrziu, în *Fragmente autobiografice* (1933) își va dezvolta aceste idei, disociindu-se de curentele moderniste sau avangardiste: „Cred într-un determinism geografic care îndrumează toată mentalitatea noastră și, firește, întreaga structură sufletească și intelectuală". Iar sufletul unui popor e cuprins în viața și spiritualitatea țărănească. Satul „e cel mai mare rezervor de energie națională; am crezut de la început, prin transmisiunea strămoșilor și părinților mei, în ideea de rasă; am crezut deci în sat, fiindcă satul era sinteza care reprezenta înaintea mea marele tot: neamul". Goga nu prevede o originalitate individuală, care să intre în dialog cu tradiția, poetul nu e decît „continuatorul normal al simțirii generale". Sub acest impuls, se lasă influențat de autori ca Eminescu, Coșbuc, Dostoevski, Rousseau... Sub înrîurirea acestora din urmă elaborează o teorie (la vîrsta de 20 de ani) în care protestează în contra „civilizației putrede" și propune un proces de „reținărire". Alte influențe și le recunoaște în folclor, cărțile bisericești, poeții maghiari ca Petöffi, Madach, Ady Endre, simboliștii mai în genere (Baudelaire, Verlaine) [2]. Acestea — în plan estetic; în plan ideologic, rămîne consecvent cu teoria artei ca expresie a sufletului național: „Vă spun sincer: cu această credință am refuzat ceea ce se cheamă modernism, literatură modernistă la noi. Mi s-a părut fără rădăcini, un fel de

[1] Octavian Goga, *Pagini publicistice*, 1981, p. 50, 55.
[2] Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga*, București, 1975, pentru biografia și, mai în genere, opera poetului, publicistului.

ușoară mimetizare artistică. E ceva de import care nu poate să prindă. Literatura trebuie să izbucnească local, vulcanic, din rărunchii unui popor, căci numai atunci își are valoarea ei. Altfel, e pur și simplu un fel de joc de copii, fără consecințe". [1]

VIII. *TEORETICIENI, FILOZOFI AI CULTURII*

1. *Vasile Pârvan.* O știință profundă a istoriei expusă într-un limbaj retoric, adesea grandilocvent, cu tonuri profetice, specifice întemeietorilor de religii. Critici ca Eugen Lovinescu, Mihai Ralea, Pompiliu Constantinescu i-au amendat ideile și mai ales stilul, socotit bombastic și „insuportabil" [2]. Din aceleași pricini a fost, în schimb, apreciat și socotit un „director de conștiință" în tabăra gîndiriștilor și a unor ideologi de dreapta. Concepția lui Pârvan asupra culturii e, însă, mult mai complexă, iar în operele sale teoretice principale se dovedește chiar foarte nuanțată: *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane* (1919), *Idei și forme istorice* (1920), *Memoriale* (1923).

În prima perioadă gîndește în spirit junimist și chiar sămănătorist. Scrie articole ca: *Chestionar privitor la psihologia poporului român* (1900), *Romane istorice cu subiecte naționale* (1903), *Unire* (o conferință din 1906), în care cere „ridicarea poporului nostru la nivelul culturei apusene, pe baze naționale. Singura scăpare a noastră e idealul național". Dar idealul național pretinde sacrificarea individualului în favoarea scopului comun: „pentru a lupta cu izbîndă la ridicarea neamului nostru se cere acel lucru rar care se cheamă *dizolvarea personalității*, a individului în acțiunea și scopurile unei *idei comune tuturor indivizilor* conlucrători la punerea ei în aplicare, se cere sacrificarea intereselor și ambițiilor *personale* și subordonarea lor la

[1] Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, București, 1933, p. 26, 33, 38.
[2] E. Lovinescu, *Memorii*, I, 1930, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

interesul comun, în cazul nostru la interesul național"[1]. „Clasa țărănească" ascunde „în ea puteri imense", încă nevalorificate. „Păstrătoare a tradiției neamului, ea e singura clasă care din timpuri străvechi a rămas ca alcătuire etnică cît și sufletească aproape neschimbată. Din ea se reîmprospătează mereu cu noi puteri clasa orășenească și clasa intelectualilor... Firea țărănească în părțile ei de umbră, ca și în cele de lumină, formează însă și caracterul specific al poporului respectiv („la noi ca și aiurea")... Din acest punct de vedere, clasa țărănească se identifică totdeauna, în trăsături mari și luîndu-se ca *pars pro toto*, cu *neamul* întreg."[2] Între țărănime și clasele culte, se cască o prăpastie, întrucît cultura modernă n-a pătruns în mase, acestea rămînînd izolate, în vechea lor cultură și civilizație. Încît „țăranul nu e înțeles" de clasele orășenești și culte, dovadă literatura, în care această pătură fundamentală e fals reprezentată. Exemplifică, de pildă, cu *Domnița Viorica* de Vasile Pop. Singurul dintre scriitorii tineri care-l înțelege pe țăran e Sandu Aldea cu romanul *Două neamuri*. Pârvan îndeamnă scriitorul să se apropie și să înțeleagă sufletul țăranului. Intreprindere deloc ușoară, dar necesară: „Ca să mai adaug acum, drept rezumat al celor de mai sus, că țăranul e potența capitală în poligonul forțelor cari alcătuiesc energia națională a neamului românesc, e aproape de prisos."[3] Clasa orășenească ar fi dominată de elementul alogen, încît nu poate fi luată „în considerare" ca „energie națională". Clasa boierească, clasa conducătoare în genere (ea însăși, la origine, de proveniență alogenă) e străină, prin interese și cultură, de masa țărănească. Clasa intelectualilor ar fi chemată să contribuie la „unirea forțelor neamului", căci unirea este idealul promovat de Pârvan, „în lupta pentru existența neatîrnată". Ideal explicabil în perioada de dinainte de primul război mondial, cînd o parte a poporului trăia subjugat în țări străine. Se pregătea, ceea ce s-a și întîmplat, războiul de unificare a națiunii. Fapt necesar,

[1] Vasile Pârvan, *Scrieri*, ed. de Al. Zub, 1981, p. 100.
[2] *Idem*, p. 101—102.
[3] *Idem*, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

dar văzut în chip utopic, căci unirea politică a națiunii s-a întîmplat, dar *unirea* claselor a rămas tot un deziderat și după 1918: „Unirea claselor sociale pentru lupta comună spre ridicarea neamului va fi de adus la îndeplinire prin adoptarea de toți membrii conștienți de acțiunea lor, a unui ideal comun, *idealul național*, și cîștigarea pentru acest ideal și a claselor așa-zicînd inconștiente, pasive, *prin dragostea arătată lor* și prin conlucrarea la îmbunătățirea soartei lor pe baza acestui ideal." [1] Deși admite „necesitatea culturii occidentale pentru dezvoltarea noastră deplină, ca *indivizi și ca națiune*", se diferențiază de cei care prevăd o sincronizare neselectivă. Nu „adaptarea firii românești la cultura occidentală" e idealul, ci „adaptarea culturii apusene la firea românească". Nu împrumuturi dintr-o singură literatură, ci valori din toate literaturile europene, preluate „cu chibzuială", adică numai ceea ce „ne poate folosi nouă ca *element deosebit* în cultura lumii și care vrem să formăm *o notă originală* — fiindcă așa am și fost lăsați pe lume — numai aceea să luăm din Apus." Respinge totodată „decadentismul în artă" și „socialismul în politică", întrucît îi apar ca premature („nu au încă, pînă acum, ce căuta la noi") [2]. E nevoie de „iubire", de cunoaștere a românilor între ei înșiși. Idealul național al lui Pârvan exclude aici și conștiința „frăției ortodoxe", profund înrădăcinată în popor, dar care, fiind universalistă, poate fi un impediment în calea celeilalte frății, etnice și naționale.

Aceleași idei apar în *Scrisoare de la cîțiva dascăli plecați în străini către colegii lor din țară* (1906). Un raport mai nuanțat între personalitate (sau individualitate) și națiune ni se relevă în articolul: *„E nevoie la noi de o revistă istorică?* Militează, aici, pentru o revistă istorică de specialitate, necesară culturii române, cu atît mai mult, cu cît însăși conștiința națională s-a format sub influența istoricilor: a cronicarilor („de la Rîm ne tragem"), a istoriografiei pașoptiste etc. „Cultura unui neam nu se duce *mai departe* cu lucrări de popularizare. Și mai ales cu lucrări de popu-

[1], [2] *Idem*, 106.

Scanned with OKEN Scanner

larizare ale științei create de *alte* neamuri. Căci precum un individ ajuns la vîrsta bărbăției cată, după puterea inteligenței sale și focul caracterului său să fie *el însuși*, să creeze *ceva nou*, așa și popoarele ajunse la conștiința de sine, prin însăși această tendință a tuturor fiilor lor aleși către același ideal, creează culturi deosebite, *noi* prin *noutatea* creațiunilor marilor personalități și *unitare* prin înrudirea strînsă, sufletească, între acele personalități". Acum, popularizarea culturii urmează creației culturale originale, a marilor personalități: „De abia atunci cînd în *chip organic* un neam și-a pus bazele culturii sale *specifice, originale*, viața revistelor de apropiere a maselor către centrele vii de elaborare a acelei culturi e asigurată... Iar cei ce se mistuie arzînd pentru luminarea unui neam sînt cei ce-i creează cultura lui *originală*." [1]

O viziune mult mai complexă asupra conexiunilor dintre individual-social, individual-național, individual-universal o întîlnim în eseul *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*. Conceptul de *cultură socială* e menit să împace toate contradicțiile: „necesitatea absolută" a vieții moderne se exprimă prin două tendințe: „1) de a cultiva masele și 2) de a socializa personalitățile." [2] La fel se rezolvă ecuația libertate-responsabilitate întrucît dacă „ideea libertății cuprinde garantarea individului împotriva presiunii societății", în schimb, „ideea responsabilității cuprinde garantarea societății împotriva individului" [3]. Însuși conceptul de „naționalitate" e văzut aici mult mai nuanțat și mai complex: naționalitatea nu trebuie privită ca un „element biologic", ci ca unul „spiritual". Înțeleasă „biologic", naționalitatea produce un șovinism îngust, închis, necreator. Ea trebuie completată cu ideea internaționalistă, „uman-solidaristă". Astfel, națiunea devine necesară, ea izbutînd să evite două extreme: procedează, mai întîi, la „dezutilizarea ideii de rudenie și partid quasi-familiar, care de obicei duce la falsificarea noțiunilor etic-sociale de bine și de drept", scopu-

[1] *Idem*, p. 130.
[2] *Idem*, p. 356.
[3] *Idem*, p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

rile de bine și rău lărgindu-se și idealizîndu-se. „În al doilea rînd, prin ideea națională *se despersonalizează individualitatea prea egocentrică*, silind-o să ia poziție activă în conflictele de idei și fapte..." În plus, „se dă culturii creatoare o bază real-unitară și o hrană bogată, de inspirație *continuu originală*, pornind de la varietatea naturală etnopsihologică a grupărilor omenești organizate pe națiuni" [1]. Din această perspectivă autorul amendează puternic atît capitalismul contemporan, cît și teoriile socialiste, care îi apar, deocamdată, gregare, uniformizante și inaplicabile. El propune în final și o teorie a valorilor, subordonate sistematic unei singure valori, unificatoare. Aceasta nu e valoarea filozofică, estetică, etică, ele fiind numai „fragmente ale vieții", care nu pot „întocmi întregul", unitatea existenței. Pentru Pârvan, „scopul vieții trebuie să fie însăși viața, în totalitatea ei; nu ca efecte, nu ca forme, nu ca modalități, ci ca esență" [2]. O concepție optimistă și care apelează la optimism, ca dispoziție indispensabilă existenței: „Fiecare cîrtire e boală. Fiecare gînd pesimist e erezie împotriva principiului vieții. Scopul și sensul vieții e de a lupta împotriva morții; nu în nepăsare barbară, ci în afirmare creatoare a vieții, perpetuu multiplicate spiritual." [3]

O filozofie a culturii, pornind de la aceleași ecuații, dar întemeiată pe concepte mai cuprinzătoare, pătrunse de un adînc umanism, ni se oferă în *Idei și forme istorice*. Aici sînt cuprinse o serie de expuneri ale profesorului și conferențiarului, purtînd amprenta stilului său oral, în bună măsură profetic, apreciat de unii, respins de alții dintre contemporanii săi. Sîntem în primii ani de după războiul de întregire, țara se unise, poporul, în ciuda sacrificiilor, devenise mai puternic, mai conștient de rolul său istoric. Filozoful privea către generațiile noi de studenți, sosiți la învățătură din straturile cele mai adînci ale națiunii. Țăranul reprezintă și aici rezerva creatoare cea mai bogată și profesorul Pârvan meditează asupra principiilor ce

[1] *Idem*, p. 365.
[2] *Idem*, p. 373.
[3] *Idem*, p. 374.

Scanned with OKEN Scanner

trebuiesc asimilate pentru a se ajunge la o autentică creație de valori în plan autohton, creație care să se înalțe la nivelul operelor universale. Etnicul nu mai reprezintă acum decît o premisă : el e materia, forma în care se întrupează *ideile*, esențele generale spre care trebuie să tindă orice creator adevărat [1] : „Din aceste constatări decurge — ca o condiție esențială a oricărei superiorizări a culturii, individuale ca și sociale — lărgimea general-umană a orizontului inspirator de gînduri." [2] Orientarea spre ideile generale exclude, la Pârvan, imitația unor forme specifice altor culturi. Formele sînt naționale, *ideile* sînt deasupra formelor și creatoare ale acestora ; „Nu forma creează ideea, ci ideea își caută forma". Dependența de o singură cultură este înrobire spirituală. Trebuie asimilate cît mai multe și mai variate culturi, în esența iar nu în forma lor. „Ideea-mamă" a culturii române ar fi : „ideea romană" corectată cu reacția „național-daco-romană", întrucît ideea-romană se află și la baza celorlalte culturi europene. Dar procesul creației este definit de Pârvan în termenii următori : „Împlinirea însă a chiar actului creării trebuie să fie cea mai sălbatică liberare de tot balastul, de toată scheleria pe care ne-am urcat, spre a privi cît mai departe și cît mai adînc, în lume. Suprema *despersonalizare, desnaționalizare, destendenționalizare*, trebuie să fie actul de purificare, precursor creării. Înaintea ideii pure : de filozofie, artă, știință, trebuie să stea omul pur de orice intenții trecător lumești. Din unirea sufletului lui imaculat de cele pămîntești, cu ideea pură, se va naște, potrivit legilor supreme, incontrolabile și neguvernabile de noi — *opera nouă* : asemănîndu-se — ca eternă valabilitate, umană — cu mama ei, ideea — și asemănîndu-se — ca înfățișare formală, națională — cu tatăl ei, creatorul" [3].

---

[1] V. în acest sens lucrările lui Al. Zub : — *Vasile Pârvan — efigia cărturarului*, Iași, 1974 și Virgil Emilian Catargiu : *Vasile Pârvan — filozof al istoriei*, Iași, 1982.

[2] *Scrieri*, p. 383.

[3] *Idem*, p. 386.

Scanned with OKEN Scanner

Idealismul se combină în chip destul de straniu (dar totodată fericit, pentru efortul de înțelegere complexă a lumii) cu o teorie cosmologică, în care termeni ca *devenire, ritm, mișcare ritmică, vibrare, deveniri ritmic-vitale, deveniri raționale, ritmul creator antropomorf, ritm cosmic, conștiința de sine a umanității ca tot* (așa e definită știința istoriei) sînt frecvenți, alături de alții ca *„materie ritmizată", „forța propulsivă a ritmului", „sinritmie"* etc. O concepție holist-cosmologică [1], înrudită cu „ondulația universală" a lui Conta, avînd „tendința extremă de dizolvare a părților în întreg, în *Totul*, cum se exprimă istoricul" [2].

Prin cercetările sale arheologice, prin lucrări de istorie ca: *Începuturile vieții romane la gurile Dunării* (1922), *Getica* (1926), *Dacia. Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene* (1928), Vasile Pârvan a contribuit cu un aport masiv la conturarea „cadrului general al etnogenezei poporului român" și la „consolidarea conștiinței de sine a poporului român în raport cu alte națiuni, fără, însă, să o opună acestora, ci integrînd-o în conștiința de sine a umanității." [3]

2. *C. Rădulescu-Motru.* Filozofia socială, morală și culturală a lui C. Rădulescu-Motru se leagă, la începuturile elaborării ei, de teoria „formelor fără fond" și de concepția „Sămănătorului". În *Cultura română și politicianismul* (1904) îl citează, ca argument fundamental, pe Iorga. „O nouă epocă de cultură trebuie să înceapă pentru noi — zice cu drept cuvînt istoricul N. Iorga. — Trebuie sau altfel vom muri! Și e păcat, căci rînduri lungi de strămoși cinstiți ne stau în urmă și n-avem dreptul să ne înstrăinăm copiii!".

Într-adevăr, lucrarea stă sub semnul acestei chemări a mentorului de la „Sămănătorul"; adică a distincției dintre cultură și civilizație. Cultura este expresia adîncă a sufletului unitar al unui popor. Civilizația e un fenomen de suprafață și nu poate fi reprezentativ pentru esența spirituală a poporului. De-aici afirmația: „Popoarele care ajung la *unitate de conștiință* au o *cul-*

[1], [2] Virgil Emilian Catargiu, *Vasile Pârvan — filozof al istoriei*, Iași, 1982, p. 121, 123.
[3] *Idem*, p. 9.

tură, iar cele care nu ajung pot avea cel *mult* o *civilizaţiune*". Ca şi „sămănătoriştii", află elementele de cultură autohtonă în trecut, în perioada antepaşoptistă. Iar realizările de seamă ale revoluţionarilor de la 1848, pînă la Unirea din 1859, sînt atribuite „ultimei generaţii" formate „la şcoala culturii strămoşeşti", ceea ce, evident, e o siluire a adevărului.

De la Unire pînă la începutul secolului al XX-lea, urmează perioada de „mimetism", a „politicianismului" care „ne-a menţinut în atmosfera cea grea". Cu elementele criticii junimiste, dar mai ales cu generaţia nouă („sămănătoristă"), începe „lupta pentru consolidarea culturii naţionale". Această generaţie „are misiunea să grăbească însănătoşirea societăţii române". Acestor idei, comune în epocă, li s-a demonstrat în cercetările anterioare parti-pris-ismul, exagerarea, dar şi aspectele juste. Rădulescu-Motru critică sistemul colonial, civilizarea forţată, abuzul de imitaţie, formalismul instituţiilor burgheze în România („Ai pe cineva la tribunal? Ai pe cineva la Prefectură?... Ai pe cineva la Credit?... Acest cineva veşnic! El face şi desface toate!" etc.). Apoi, Motru justifică, în final, poziţia conservatoare, „reacţiunea sănătoasă" a regelui în 1871, care-i „pusese la punct" pe politicieni.

În această lucrare Rădulescu-Motru invocă de mai multe ori termenii de originalitate, individualitate cu un sens specific sămănătorist, vizînd adică originalitatea unei culturi naţionale în întregul ei şi prea puţin, sau chiar deloc, originalitatea individului. Cultura se constituie din „bunurile sufleteşti", durabile, permanente, comune unui popor, care „trăiesc deasupra gîndului şi faptei *unui individ*". *Individul* singur nu prezintă interes fără participarea la cultura poporului său. Ea constituie pentru societate „o armătură care-şi are *individualitatea sa proprie*". Cultura se prezintă ca „*o individualitate puternică*". Dar nu apare clară relaţia ei cu creaţia individuală, care este sacrificată „unităţii de conştiinţă" a unei etnicităţi. Spiritul modern este preluat pe jumătate. Aceasta e o teză care va fi reformulată de mai multe ori în lucrările lui Rădulescu-Motru, va primi modificări, dar va rămîne o permanenţă

Scanned with OKEN Scanner

a gîndirii sale. Încă o remarcă: în raportul cultură - civilizație, filozoful pune acum accentul pe cultură, pe creația spirituală. Accentul se va schimba în scrierile sale de mai tîrziu, fără să-i modifice concepția în esență. În altă lucrare, reluînd problema culturii în cadrele stabilite anterior, face unele observații demne de reținut: „niciodată nu găsim o mișcare literară într-o țară unde literatura e lipsită de actualitate". Actual este egal aici cu spiritul autohton și nu fără o anume îndreptățire. Viața și spiritul național deveniseră străine „păturii de sus", obișnuită „să vadă totul prin prisma culturii apusene", socotind ca fapt „de actualitate decît ceea ce se potrivește lucrurilor văzute la străini". Actual e „sufletul național", privit global, istorie și prezent. „Fii convins că nu te înjosește literatura națională... *Dă-i actualitatea* pe care o merită, fiindcă în această actualitate trăiește cea mai bună parte a sufletului tău: sufletul *națiunii tale*". Așa se face că nu putem să integrăm în sistemul lui Rădulescu-Motru afirmațiile foarte clare despre „originalitate" din mai vechea lucrare despre Nietzsche, unde sînt numai enunțate, dar nu explicate: „ceea ce e nou și scump, și nu la îndemîna tuturor, e *originalitatea* combinațiilor de imagini și vioiciunea sentimentelor". Forma externă e zadarnică „dacă în ea nu licăre o scînteie de *originalitate*, opera nu e de artă, ci e o simplă decorațiune" [1]. La fel, în știință invenția e totul: Pasteur, Roentgen etc. „Acesta e progresul adevărat" [2]. În realitate, concepția lui Motru despre *originalitate* este mult mai ponderată și în lucrările de mai tîrziu devine chiar refractară originalității și individualității [3].

Observații dintre cele mai interesante asupra termenului și, în general, asupra culturii le aflăm în lucrarea sa cea mai „originală", *Personalismul energetic*, unde întreprinde o cercetare și întemeiere istorică, științifică, filozofică, cu contribuții proprii, a noțiunilor și tezelor în discuție. De la început definește cultura ca expresie a grupului etnic. „Toate marile sisteme fi-

[1] *F. Nietzsche*, 1897, p. 26.
[2] *Idem*, p. 27.
[3] V. de pildă, *Etnicul românesc*, 1942.

lozofice ale culturii omenești dezvăluiesc tipurile de personalitate ale neamurilor în care ele s-au creat. Fiecare neam își are o atitudine filozofică, în care prosperă numai anumite școli filozofice" [1]. Așa fiind, elementul de fond al unei culturi este spiritul unitar al națiunii, care e și scopul către care tinde personalitatea. Plasîndu-se între materialismul mecanicist și idealism, Rădulescu-Motru încearcă să concilieze ireconciliabilele: determinarea materiei și libertatea personalității. O face, deocamdată, numai enunțiativ, urmînd s-o demonstreze științific pe parcursul întregii lucrări: „unitatea persoanei cu natura materială fără ca totuși ea să aducă o scoborîre a rolului personalității omenești" [2]. Exemplul care-i apare în față este „conștiința românească", la care aflăm [3] credința statornică în legătura personalității de natură, „de pămînt". Locul personalității e diminuat, exagerarea ei fiind ironizată, cu exemplul, nu tocmai potrivit, dar semnificativ al „orășeanului" care „trăind în mare parte din specularea muncii semenilor are nevoie de o bună părere a altora despre el" [4]. În primele disocieri, „personalitatea poporului" e văzută ca venind „de jos", „din energia solului", exprimînd „bucata de natură" pe care trăiește. În schimb, „personalitatea individului" vine „de sus, din ideal și norme". „Din această cauză pentru individ este nevoie de ipoteza *libertății*" [5]. Dar e mai mult un expozeu de idei cunoscute, cu care autorul nu se conformează încă, în final oferind o soluție în termeni proprii a raportului individ-colectivitate (etnică). Chiar aici se corectează, pentru a se distinge de concepția idealistă. „*Idealul* în forma personalității individului are desigur un rol, dar un *rol secundar*. Principalul rol îl au aptitudinile din fondul *psihofizic*" [6]. Noțiunea de „psihofizic" n-are nici o legătură cu aceea din sistemul lui Mihail Dragomirescu,

[1] C. Rădulescu-Motru, *Personalismul energetic*, 1927, p. 7. V. și Gh. Vlăduțescu, *Personalismul francez*, București, 1971, p. 13.
[2] *Idem*, p. 12.
[3] *Idem*, p. 14.
[4] *Idem*, p. 14.
[5] *Idem*, p. 117.
[6] *Idem*, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

unde era de natură metafizică. La Motru înseamnă energia fizico-psihică a omului, fiind de natură materială. Totuși, dincolo de propriile-i delimitări, Rădulescu-Motru, într-un capitol special, consacrat evoluției conceptului de „originalitate", dovedește o viziune în general justă asupra semnificației și dezvoltării ideii de personalitate în cultura europeană. Începe cu o distincție clară, dar prea exagerată, între spiritul oriental și cel occidental. În filozofia asiatică și africană, întîlnim, constant, o desconsiderare și chiar dispreț „pentru omul care își afirmă *energia* și *originalitatea* personalității" [1]. În gîndirea veche indiană, eul este o iluzie din care se trag toate suferințele. Orientalul ar fi prin excelență „homo divinans". Nu are înțelegere pentru „personalitatea *diferențiată* și complicată" [2]. Un fapt „originar" stă la originea conștiinței omenești: *simțirea noutății*". Evenimentul nou, inedit care-i apare în cale, omul trebuie să-l integreze ființei sale. La „impresia noutății", omul primitiv răspunde cu misticismul. Europeanul reacționează, se opune, încearcă să explice. De-aici apare structura *dual*ă a occidentalului care vede lumea în opoziții: adevăr-fals, materie-spirit, bine-rău, libertate-sclavie. Tot „procesul culturii europene" din antichitate pînă în vremea noastră nu e decît „o lungă perioadă de tranziție", definită prin speculațiile metafizicii dualiste și a moralei binelui contra răului și care se constituie din trei faze: 1) Faza elină care oferă soluția stoică, rațiunea contra simțurilor, 2) cea creștină — sufletul contra corpului și 3) faza actuală, „epoca personalității libere, autonome și suverane" [3]. Acum indivizii, ca și națiunile au dreptul la „autodeterminare". Dar și în această fază, în care europeanul, adică „personalitatea" este „regele universului", omul nu-și află încă „liniștea". Acum începe să se exprime concepția autorului despre „personalitate". Cultura europeană actuală „reprezintă o admirabilă organizare pentru creațiile estetice, intelec-

[1] *Idem*, p. 127.
[2] *Idem*, p. 128.
[3] *Idem*, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

tuale, dar una defectuoasă pentru creațiile muncii" [1]. Își face loc, printre raționamente, substratul conservator al gîndirii lui Rădulescu-Motru. El vede în societatea europeană modernă un spirit „anarhic", în care „domină capriciul eului" hipertrofiat. Acesta e un personalism anarhic, după care va urma epoca unui „personalism energetic", pe care filozoful îl prevede împotriva teoriilor lui Spengler sau Keyserling, profeții dispariției civilizației europene. Omul viitorului se va dezvolta, spune Motru, din „intelectualismul unilateral" actual. Acesta fiind „specialistul" în dialectica adevărului și frumosului, „tipul culturii de mîine" va fi „muncitorul calificat" [2], adică practic, „producător" de bunuri necesare colectivității. Să remarcăm o schimbare de perspectivă de la primele lucrări ale lui Rădulescu-Motru la *Personalismul energetic*. Altădată, accentul era pus pe cultură, pe valorile sufletului, poezia, religia, acum trece pe valorile practice. Cultura, în înțelegerea lui Motru, și-a asumat și termenul de „civilizație", negat la început, ba îi acordă locul fundamental în ierarhia valorilor. Personalismul energetic „este un realism". Între idealism și determinism sau energetism, îl preferă pe ultimul, determinismul natural: „personalitatea este o continuare a energiilor naturale" și „rolul ei este cu atît mai mare, cu cît se supune legilor naturii" [3]. Deci suflet și materie fac parte „din aceeași realitate". Totuși filozoful încearcă să rezolve și problema libertății individuale, dar o expediază cam sumar și neconvingător. Personalismul energetic ar fi mai mult decît energetismul, care e doar o altă formulare a determinismului absolut. În sistemul său, personalitatea are în ultimă instanță un dram de libertate, și el constă în „posibilitatea *anticipației*". Individul își prevede sensul energiilor din structura sa, vocația deci, și accelerează astfel, conștient, realizarea lor. „Din posibilitatea anticipației a venit posibilitatea personalității". O libertate mai mult fictivă, ceva si-

[1] *Idem*, p. 142.
[2] *Idem*, p. 214.
[3] *Idem*, p. 219. V. și *Personalismul energetic*, București, 1984, studiu introductiv de Gh. Al. Cazan.

Scanned with OKEN Scanner

milar cu raportul hegelian dintre libertate și necesitate. Rădulescu-Motru preconizează o organizare socială în care rolul personalității va fi unul subordonat, în cadrul unui mecanism general care este statul industrial — totalitar.

IX. *CRITICA ESTETICĂ*

1. *Mihail Dragomirescu.* Capitală în sistemul estetic dragomirescian e noțiunea de „psihofizic". Termenul are o istorie, s-a constituit în luptă acerbă cu principiile criticii pozitiviste, desfășurată pe mai multe decenii. In *Critica „științifică" și Eminescu* (chiar ediția a II-a, 1906), „psihofizic" avea un sens opus celui consacrat. Definea, atunci, existența psihică „reflexă", comună tuturor indivizilor, denumită mai tîrziu „fizico-psihică". Termenul ce corespunde în *Critica științifică* realității psihofizice din *Știința literaturii* este „activitatea sufletească spontană", adică energia specifică fiecărui om, personalitatea lui, excepția de la „psihofizic" (fostul), care nu poate fi explicat prin legile „psihofizice", adică deterministe. Să reținem ideea originalității, adică a elementului inedit, liber în raport cu determinațiile cauzale și deci tendința lui Mihail Dragomirescu de a depăși mecanicismul. Dar esteticianul nu insistă pe tema „originalului", deși e o consecință fructuoasă a raționamentului său. El va merge, mai tîrziu, pe ideea unui conținut universal al sensibilității estetice, socotind că „personalitatea artistică" ar fi străină de cea omenească. Împotriva lui Sainte-Beuve, Taine și, desigur, Gherea, Mihail Dragomirescu atribuia artei o existență independentă de cea fizică și psihică. Fondul sufletesc, „personalitatea artistică" tinde să se prelungească în materie, iar din contopirea lor se naște o a treia lume, lumea psihofizică, lumea „capodoperelor". Adevăratul frumos îl aflăm numai în capodoperă, na-

Scanned with OKEN Scanner

tura fizică fiind capabilă să ofere cel mult premize spre a fi prelucrată de artistul genial în scopul elaborării frumosului autentic. Astfel, Mihail Dragomirescu se alniază seriei de gînditori care i-au negat naturii calitatea frumosului. Esteticianul elimina din structura operei toate elementele de energie fizică și psihică, făcînd astfel inutilă o discuție despre conținutul individualității.

Maiorescian consecvent, M. Dragomirescu a fost, se știe, cel mai obstinat promotor al principiului autonomist, al unei arte independente de timp și spațiu, universale și veșnice. Exagera în această direcție, dar nu i se poate contesta o nobilă intenție și meritul de a fi prevăzut cursul pe care avea să-l ia fenomenul fragmentării și pulverizării valorilor estetice. *Știința literaturii* se tipărea (1926) într-un context relativist, relativism ce prolifera și se accentua, de la teoriile istoriste și psihologiste, la impresionismul critic și pînă la manifestele avangardiste. Domina apetitul pentru efemer, inedit, pentru cotidian și vital. Un vînt de erezie și răscoală împotriva valorilor universale, permanente, veșnice. Astfel încît concepția lui Mihail Dragomirescu apărea destul de izolată printre curentele contemporane, deși nu i-au lipsit elogiile și aderențele. Vianu îi releva meritul de a fi o „afirmație a nevoii de siguranță", de echilibru și încredere a omului în posibilitățile sale absolute, de existență și creație. Undeva, în *Dialoguri filozofice. Integralismul*, Mihail Dragomirescu însuși vorbea despre semnificația posibilă a teoriei sale, descoperind, surprinzător, „capodoperei" o funcție profund socială, după ce „adevărul științific și istoric s-au dovedit în Marele Război a fi spre vătămarea omenirii..." În contextul literar al epocii însă, *Știința literaturii* și mai ales aplicațiile ei la fenomenul curent s-au dovedit ineficiente. A nesocotit mulți scriitori talentați, a făcut genii din alții minori, a proclamat drept „capodopere" lucrări inexistente ca valoare. Practic, teoria capodoperei nu contribuia la stimularea originalității în creația literară românească. Lipsa de receptivitate la scrisul unor poeți ca Arghezi,

Scanned with OKEN Scanner

Blaga, Barbu, Bacovia, sînt fapte ce i-au pus la îndoială exigențele sistemului.

Privind din punctul de vedere al izvoarelor, ajungem la aceeași concluzie : M. Dragomirescu transformă particularul în general și originalul în ideal, universal.

... Izvoare și contingențe. „Opera d-lui Mihail Dragomirescu se definește prin rezistență față de îndrumările generale ale momentului. Îndrăznesc chiar să spun că ne găsim în fața cazului destul de rar al unei opere care se constituie, nu prin adaptare la momentul științific contemporan, ci prin opoziție față de el." Și cum curentul contemporan predominant în estetică e psihologismul (început cu Vischer din ultimele lucrări, și reprezentat de Th. Lipps, K. Groos, J. Volkelt etc.) Mihail Dragomirescu refuză orice contingență cu ideile acestui curent, „nu cedează niciodată psihologismului general al epocii sale". Problemele esteticii psihologice, adică : a) psihologia creației și b) psihologia receptării, nu sînt problemele lui Mihail Dragomirescu. Fapt adevărat mai mult decît parțial. Iar dacă nuanțele psihologiste nu lipsesc, totuși, cu desăvîrșire, nici nu cad în centrul atenției lui Mihail Dragomirescu.

Dar cum orice gîndire provine necesar din alta, sistemul lui Mihail Dragomirescu — afirmă, în al doilea rînd, Vianu — descinde fundamental din idealismul estetic metafizic al lui Hegel, Vischer, Schopenhauer.

Aceste două teze se pot justifica, pe rînd, cu exemple numeroase. Dar și antiteza lor se probează cu ajutorul unui număr egal de formulări din lucrările lui Mihail Dragomirescu.

E sistemul lui Mihail Dragomirescu metafizic ? Desigur, dar nu consecvent. Opera este prelungirea fondului sufletesc în materie, scrie în „Știința literaturii". „Fond" echivalează cu esențial. De altfel puțin mai departe, filozoful se explică : „Toate capodoperele cuprind, ca într-un microcosmos, toate elementele esențiale ale sufletului". Cînd pornește de la esențe, M. Dra-

C-da 155 coala 13

Scanned with OKEN Scanner

gomirescu acceptă direct vecinătatea metafizicii. Mai mult, „frumosul e tot atît de universal și obiectiv, adevărat și neschimbător ca și adevărul". Dovada idealismului metafizic pare zdrobitoare, mai ales că, altundeva, aceeași idee e însoțită de o trimitere la Platon („Kalon Kagathon"), atunci cînd autorul „Integralismului" consideră că „frumusețea încorporată în capodoperă este... și Adevărul și Binele" [1]. Abaterile de la principiul metafizic nu sînt suficiente pentru a-l nega, dar infirmă, în schimb, cealaltă aserțiune, categorică a lui Tudor Vianu, referitoare la opoziția totală față de psihologismul estetic. Întîi, cuvintele: suflet, sentimente, simțire, sinceritate sînt frecvente în toate lucrările. Dragomirescu se detașa *(Integralismul)* de Maiorescu, opunînd „sincerității" acestuia „sinceritatea estetică", „logica simțirii". Psihologismul remarcat la Maiorescu de însuși Tudor Vianu (v. *Trei critici literari)* e aici un psihologism stilizat, dat tot psihologism. Esențializarea psihicului nu e dusă pînă la identificarea cu „Adevărul"... Afinități psihologiste pronunțate surprindem îndeosebi în lucrările anterioare „Științei literaturii" (1926) — punctul central către care converg toate formulările prealabile și cele din scrierile ulterioare. Astfel, cursul *Literatura română. Teoria genurilor literare* (1914—1915) înregistrează următoarea definiție a frumosului: „Frumosul e un obiect ce se poate unifica cu sufletul nostru la un moment dat al vieții, adică sufletul nostru să se confunde în acel obiect, iar obiectul să devie simbolul sufletului nostru". Avem noțiunea de „psihofizic" — dar incompletă. Sugerează însă posibilitatea de a fi conceput frumosul ca obiect afiliat sufletului, în spiritul unei teorii a empatiei lui Th. Lipps (un precept al acestuia — „Fiecare obiect ce există pentru mine este cu necesitate pătruns de viața mea" — ni se asociază inevitabil în minte cu fraza citată). Tot acolo, einfühlungul pare a explica, prompt, mecanismul procesului de creație: „Dacă un artist care-și confundă sufletul cu anumite obiecte,

[1] Substanța metafizică este bine evidențiată și de O. Papadima într-un consistent studiu *Estetica lui Mihail Dragomirescu (Revista de istorie și teorie literară*, 2/1966).

Scanned with OKEN Scanner

contemplîndu-le, e în stare să realizeze această sinteză sufletească în materialul extern, el creează o operă de artă". Dar psihologismul rămîne tangențial. Noțiunea de suflet e mai largă decît cea pe care o semnifică elementul afectiv; include și intelectul și voința. Apoi, Mihail Dragomirescu refuză operei de interes pur afectiv dreptul de a reprezenta frumosul, care e apanajul numai al capodoperei. În plus, toate elementele sufletului sînt dominate de ideea generatoare, noțiune strident hegeliană.

Totuși, indicațiile psihologiste nu pot fi respinse total, iar un argument suplimentar îl aduce chiar Tudor Vianu cînd își exprimă nedumerirea constatînd că spre deosebire de psihofizic, născut prin mișcarea ideii generatoare către materie, la fenomenul fizicopsihic, printr-o „*curioasă* acceptare a punctului de vedere *sensualist*, factorul intern ar fi produsul impresiilor pe care le primim de la lumea externă, materială". Cum Dragomirescu vorbește de o logică a simțirii, care operează sinteze — se pare — în chiar impresiile primite de „la lumea externă, materială", justificarea ideii generatoare, metafizice, devine dificilă, — prilej de deconcertare pentru Tudor Vianu. Totuși afinitățile empatice din citatele reproduse invocă un alt nume, Jean Marie Guyau, cu care Mihail Dragomirescu, printr-un paradox aproape inexplicabil (filozoful francez fiind adept înflăcărat al sociologismului) se apropie și în alte aspecte ale gîndirii lui teoretice. „Sentimentul poetic nu e născut din natură — afirmă Guyau — ci natura însăși iese transformată din el într-o anumită măsură. Ființa vie și sensibilă împrumută lucrurilor sentimentul și viața sa." Jean-Marie Guyau vorbește, însă, aici, de un frumos natural; formularea lui (din *L'art au point de vue sociologique*) amintește explicația unei sigure trepte din procesul de creație, în concepția lui Mihail Dragomirescu, așa cum apare în momentul 1914—1915 (cursul citat); explicație din care intenția „simpatică" e considerabil atenuată în lucrările fundamentale *(Știința literaturii, Integralismul)*. De-a dreptul surprinzătoare, în schimb, sînt veleitățile „integraliste" ale teoreticianului francez, atunci cînd

Scanned with OKEN Scanner

definește frumosul din punctul de vedere al receptării; iar frazele par a fi desprinse direct din *Știința literaturii*: „Frumosul e o percepție ce stimulează în noi viața sub trei forme simultan (sensibilitatea, inteligența și voința) și produce plăcere prin conștiința *rapidă* (ce-i drept — n.n.) a acestei stimulații generale. O plăcere numai sensuală sau intelectuală sau de voință n-ar fi estetică." Iar mai departe: „Adevărata frumusețe e cea care ne stăpînește pe de-a întregul" *(Problemele esteticii contemporane* — 1884).[1] O teză fundamentală în sistemul dragomirescian! El numește opera de interes numai afectiv — operă de talent, iar pe cea interesantă intelectual — lucrare; nici una însă nu ne interesează în sfera frumosului. Paralelismul cu Guyau nu se oprește totuși aici. Se constată la cei doi gînditori o egală tendință de supraevaluare a esteticului, în dauna celorlalte valori. Vorbind despre relația plăcut-estetic, Jean-Marie Guyau distinge o istorie în trei etape a conexiunii dintre cele două forme de aprehendare a lucrurilor. În prima fază (cînd omul și animalul se suprapun), sfera plăcutului se confundă cu a frumosului — atunci, de fapt, inexistent ca atare. În etapa a doua, prin diferențierea structurii umane de cea animală, sferele plăcutului și esteticului se despart, iar etapa ultimă stă sub semnul exclusiv al umanului și, în concluzie, plăcutul se dizolvă în estetic. Acum, plăcerea va conține, în afară de elemente sensibile, elemente intelectuale și morale, devenind satisfacția nu a unui organ, dar a individului în întregimea lui. Viitorul, după Guyau (caz rar de optimism filozofic) se va constitui ca o întocmire a întregii vieți (la el — sociale, evident) sub egida esteticului. Capodopera lui Mihail Dragomirescu ni se înfățișează, la fel, ca singurul fapt de înălțare a sufletelor „în fericire"; „singura existență sufletească sintetică este garantată de cîte trele principiile: de identitate, ordine și unitate. De-aici urmează că numai capodoperele constituie existența sufletească integrală". Iar alăturat și foarte curios,

[1] Tripartiția i-ar parveni totuși de la W. Wundt (Al. Tudorică, *Mihail Dragomirescu — teoretician al literaturii*, București, 1981, p. 402).

Scanned with OKEN Scanner

citim : „Capodopera e singura conștiință integrală despre lume, și într-însa se cuprinde și Binele și Frumosul". Celelalte valori (separate) — adevărul științific și istoric, dacă pot produce plăcerile, ele produc și durerile.

Relațiile de mai sus ni le oferă *Dialoguri filosofice. Integralismul.* Fără îndoială, nici similitudinile Dragomirescu—Guyau nu sînt absolute, mai ales că finalitatea faptelor e opusă la cei doi filozofi. M. Dragomirescu, instituind dominația esteticului, îl desparte de social, pe cînd Guyau găsește rațiunea esteticului tocmai în socializarea lui.

În general, deviațiile de la însușirile fundamentale ale esteticii dragomiresciene — acestea, relevate competent de Tudor Vianu și O. Papadima — au caracter accidental. O influență propriu-zisă a lui Guyau e greu de stabilit, mai ales cînd știm ce refractar era Mihail Dragomirescu la orice teorie sociologică. E de presupus mai curînd o coincidență de fapte, deosebit de evidentă în cazul altei comparări posibile și ultima pe care o înregistrăm. Situarea sistemului dragomirescian între idealismul metafizic și empirism, între metodele deductivă și inductivă, considerată latura lui cea mai originală chiar de autor, își are totuși un corespondent la teoreticianul francez Charles Lalo care își elabora lucrările în același timp cu Mihail Dragomirescu *(Introduction à l'esthétique,* 1912). Întrebîndu-se ce metodă trebuie adoptată în cercetarea artei, deductivă sau inductivă, metafizică sau pozitivă, Lalo milita pentru îmbinarea lor. După ce, identic cu Mihail Dragomirescu, respinsese pe rînd teoriile pozitiviste (Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, F. Lefèvre, Vlaminck). Era poate — cauză comună — nevoia publică a unui sistem nou, în opoziție cu pozitivismul, intrat în criză la-nceputul veacului nostru? Problemă ce nu se putea rezolva, se vede, decît prin restaurarea parțială a idealismului? Reacțiile epocii au fost numeroase și s-au concentrat teoretic în replica lui Eugen Lovinescu, ideolog al relativismului estetic. El numea concepția „capodoperei" „anacronică", justificînd cu argumentul că „esteticește vorbind, generațiile se succed, dar nu se

Scanned with OKEN Scanner

aseamănă". Mai recent cercetătorii descoperă, contrar învinuirii de „anacronism", mai multe note moderne în sistemul estetic dragomirescian. Dumitru Matei [1] insistă cu deosebire pe valoarea filozofică a sistemului, relevînd și alte contribuții, ca tenta structurală, ideea inefabilului artistic (remarcate anterior și de Ov. Papadima, Marin Bucur, Grigore Smeu). Lipsește cu totul din cîmpul de observație al cercetătorului activitatea critică, grăitoare în mare măsură pentru calitățile și deficiențele sistemului teoretic (și fructificată cu bune rezultate de Titu Popescu în *Mihail Dragomirescu — estetician*, 1973). Apoi, într-un studiu de anvergură și decizie *(Mihail Dragomirescu — limite și viziuni dialectice*, „Luceafărul", nr. 42—43, 1968), Marius Dumitrașcu vede în „psihofizic" un concept evoluat, ce unește elemente contrarii și surprinde astfel un „substrat adînc dialectic" al operei de artă.

Dar dacă reabilitarea „capodoperei" e un act salutar, comentarea ei fără prejudecăți devine, azi, obligatorie. Căci filozofia lui Mihail Dragomirescu există și se va transmite, dar e departe de a fi ireproșabilă. Așa, ridicînd un zid între personalitatea omenească și cea artistică, el face imposibilă explicația unor categorii fundamentale în artă. Originalitatea, de pildă, nu e deloc elocventă în speculația esteticianului, care refuză orice acces în operă experienței individuale, psihologice și sociale. Gîndim altfel și acordăm credit teoriilor romantice și psihologiste, care văd originalitatea în factorul particular, vital, psihologic, social și național, reacționînd astfel împotriva generalului cerut de poetica clasică și impus din nou, exclusivist, în *Știința literaturii.* Nu e vorba de un inedit întîmplător, ci de o structură individuală organizată care-și poate prelungi experiența pînă la aprehendarea generalului și universalului. Totuși trebuie observat că față de un determinism mecanic, precum cel din secolul al XIX-lea, care anula orice liber-arbitru al individualității crea-

[1] Dumitru Matei. *Mihail Dragomirescu. Privire critică asupra sistemului filozofic și estetic*, București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

toare, distincția făcută de Mihail Dragomirescu între personalitatea umană și cea artistică are indirect și sensul acordării unei libertăți interioare individualității creatoare față de determinațiile prea rigide și absolutiste ale mediului. M. Dragomirescu însă nu exploatează această consecință.

2. *Ion Trivale*. Principiile sale critice sînt de influență estetistă, dragomiresciană și maioresciană. În prefața la volumul *Cronici literare* îi numește pe junimiști „stegarii criticei eroice"; ei puteau să strige „În lături!", îndreptînd șuvoiul literar spre matca roditoare a „direcției noua". În schimb, criticul de azi „scrie-șovăind efemeridele literare ale vremii noastre" [1]. Se trădează aici unghiul schopenhauerian, care exclude contingentul din cîmpul artei. Tendenționismul din proza lui C. Sandu-Aldea e socotit un „scop exterior artei", scriitorul fiind îndemnat la „grija pur artistică", „liberată de orice preveniri și tendințe de clasă". În *Doi maiești simboliști* îl amendează pe Ov. Densușianu, care, dacă ar fi poet, „ar fi desigur alături de *Cerna* — o expresie caracteristică a poeziei *reflexive* de astăzi"; directorul de la „Viața nouă" însă „nu aduce în opera sa poetică nici un element *original* și remarcabil în afară de cugetarea sa". [2] Poezia actuală, în goana ei după *originalități* — a se înțelege exotisme exterioare — „nu vede că *originalitatea* e în ea însăși și o caută aiurea, în toate domeniile văzutului și nevăzutului." Orientat spre poezia filozofică, *reflexivă*, ajunge să scrie că „una din fețele... *originalității* lui Alexandrescu este caracterul abstract al poeziei lui". [3] Criticul nu e totuși lipsit de simțul disocierilor, nici de gust estetic: astfel, Ion Pillat (la fel Adrian Maniu) deși trecuse în grupul lui Densușianu „desminte și dînsul, prin *originalitatea sa poetică* plină de sănătoasă energie — idealul artistic căruia se închină". [4]

---

[1] Ion Trivale, *Cronici literare*, București, Socec, 1915, p. 3.
[2] *Idem*, p. 205.
[3] *Idem*, p. 313, 314.
[4] *Idem*, p. 353.

Scanned with OKEN Scanner

Ca gen proxim, — așa cum s-a remarcat în critică — poporanismul se confundă, aproape, cu literaturile moderne. Drept poporaniști, avant la lettre, sînt revendicați un Rousseau, Hugo, George Sand, poeții lakiști din Anglia, preromanticii și romanticii germani, mai toată literatura rusă de la Radișcev la Tolstoi. Simpatia pentru țăran, în genere pentru „omul de jos", cultul poporului, dorința de a-l ridica material și spiritual, sînt motive prezente pretutindeni. Într-o anchetă din „Luceafărul" (1910) sînt numiți poporaniști mai toți scriitorii români de la Școala Ardeleană la Heliade-Rădulescu, pașoptiștii, Eminescu, Creangă, Slavici, pînă la Octavian Goga, conform definiției lui Sadoveanu : poporanismul este „ceea ce fac cei mai buni fii ai neamului în Regat și în Ardeal".

În sens propriu, poporanismul însă e un curent ideologic, politic, economic și cultural, specific mai ales popoarelor din estul Europei, influențat uneori de narodnicismul rus, alteori independent, izvorît firesc, din necesități sociale. Un poporanism german, deși mai puțin precizat, precede narodnicismul ; apoi, paralel cu cel rus, s-a manifestat un poporanism maghiar, unul chinez, altul în Turcia, în Iran. E bine cunoscut poporanismul polonez, bulgar, sîrb etc. C. Stere activase efectiv în mișcarea revoluționară a narodnicilor, cunoștea doctrina lor, mai ales a ideologului penetrant care a fost N. Mihailovski. El însuși se revendică și din alte zone ; descrie o acțiune similară în Anglia, la care participă John Ruskin, în Norvegia cu Ibsen, mai ales cu Björnson. Poporanismul românesc e unul dintre cele mai puternice, ca doctrină social-economică și culturală, dar și ca rezultate. Eugen Lovinescu, adversar neîmpăcat al „Vieții Românești", a recunoscut totuși democratismul său „sub raportul ideologiei politice" : „prin agitațiile lui s-a produs, în sînul partidului liberal și al opiniei publice, acea stare de spirit care, ajutată și de război, a dus la votul universal și la expropiere". Faptele, așadar, ne relevă caracterul activ, progresist al curentu-

Scanned with OKEN Scanner

lui românesc cu acest nume ; ceea ce nu i-a împiedicat pe ideologii burgheziei să-l considere „reacționar", întrucît reforma agrară venea în contradicție cu evoluția capitalismului european. S-a discutat mult și se va mai discuta, în ce măsură democratismul agrar, prin care se urmărea „ridicarea" țăranului, materială întîi, morală apoi, crearea unor condiții elementare ale independenței și libertății lui politice, contrazice evoluția societății moderne, care își propunea, teoretic, aceleași scopuri. Oricum, la data înfăptuirii ei, reforma agrară era actul cel mai democratic și mai progresist din istoria noastră economico-socială, încît e de mirare cum atîția sociologi, de diverse nuanțe, l-au considerat imediat ca un fapt regresiv, ca o structură „medievală", iar pe țăranul abia emancipat politicește, ca „reacționarul țăran al social-democrației". Democratismul politico-economic, datorat în bună parte acțiunilor lui Stere, se completează cu democratismul cultural, izvorît din gîndirea sa, dar sistematizat ideologic de G. Ibrăileanu.

„Viața românească" se distinge încă de la apariție printr-o vocație sintetică. Doctrina poporanistă combină principii liberale cu idei socialiste și sugestii din narodnicismul rus. Neagă junimismul politic, teoria „formelor fără fond", dar îi preia spiritul critic în cultură. Specificul național îi parvine pe linia Eminescu-Maiorescu-„Sămănătorul" și diferențele sînt numai de nuanțe. „Decadentismul" e respins la început, dar Ibrăileanu își va asuma curînd și idei estetiste simboliste. Aceste izvoare sînt bine asimilate într-o concepție unitară, de mare influență, fapt ce explică atît reacțiile antipoporaniste, venite din varii direcții, cît și pretențiile altor grupări ca „sămănătoriștii" de a revendica paternitatea principiilor poporaniste.

„Sămănătoriștii" au fost de fapt provocați încă din 1905 cînd Ibrăileanu colabora la „Curentul nou", revista lui Sanielevici. Iorga a reacționat violent prin cîteva intervenții personale și, din umbră, prin altele ale adepților săi, ca Agârbiceanu, Chendi, Sextil Pușcariu, Victor Iamandi-Adrian. Ultimul editează chiar o carte, *Poporanismul literar al „Vieții românești"* cu prefața lui N. Iorga, în care Ibrăileanu e pus pe două coloane cu

texte din „Sămănătorul", dovedind lipsa de originalitate a poporanismului. Diferențierile ar fi puține, adaosuri confuze și contradictorii. Într-adevăr, cu toată modificarea de accent de la factorul național la elementul social, campania lui Ibrăileanu împotriva „Sămănătorului", din punct de vedere literar, apare și azi nu tocmai inteligibilă.

O reacție inedită, paradoxală o aflăm la Sanielevici. Spirit capricios, fluid, Sanielevici la început apără poporanismul de atacurile lui Duiliu Zamfirescu, iar mai tîrziu îl condamnă cu același amestec de criterii și cu egală violență *(Poporanismul reacționar,* 1921).

Esențial ca semnificație, atitudine polemică și rezonanțe, încă actuale, rămîne duelul „Vieții românești" cu estetismul. Sau cu esteticismele, critica estetică fiind ea însăși divizată în curente diferite, violent adversative. Seria începe cu celebra conferință din 1909 a lui Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură,* combătută de Titu Maiorescu (ceartă între esteți). Duiliu Zamfirescu promovează un estetism de tip clasic. Poezia cultă s-ar distinge prin efortul de abstracțiune, poporanismul în schimb pretinde substituirea „personalității colective de jos" „autonomiei individuale de sus" și cere o sensibilizare „externă", contingentă a poeziei, o îndepărtare, deci, de la formele abstracte și „aprioristice" ale cugetării. Tot clasicist judecă și Ion Adam sau Marin Simionescu-Râmniceanu, cînd refuză materialul social în operă („Nu e destul de zgribulită, stearpă și plecată viața de toate zilele? Să n-o mai prelungim și în artă"). Pe aceeași linie, dar bine formulată e replica lui Mihail Dragomirescu *(Sămănătorism, poporanism, criticism)* pentru care „literatura e contemplație, nu e luptă. Iar poporanismul a crezut-o mai mult luptă decît contemplație". Și-atunci, „cu cît analizăm mai mult poporanismul, cu atît din punct de vedere literar el pare mai absurd". Nu simpatia pentru o clasă socială, „ci omenescul dintr-însa" face ca opera să fie nemuritoare. „Iar omenescul e mai adînc decît orișice formă socială istorică sau etnografică." Afirmație de necontestat, numai că i s-a răspuns și i se poate răspunde că „omenescul" și celelalte atribute (social, etnic, istoric) nu se

Scanned with OKEN Scanner

exclud. Deși în literatură ar fi o „concepție degenerată", Dragomirescu admite poporanismul în politică.

În numele unei critici autonome va scrie mai tîrziu Pompiliu Constantinescu împotriva lui Ibrăileanu, excelînd nu atît în lupta de idei, cît în invective ca: „glosator de nimicuri importante", „inofensive banalități și prețioase inepții", „patos vulgar", „mină de platitudini de cugetare și de stil". Tot după război, Paul Zarifopol critică interpretarea sociologică a operei lui Caragiale provenind din partea lui Gherea și Ibrăileanu. Iar Camil Petrescu, deși repudia estetismul, refuză și specificul național, propunînd, fenomenologic, o intuiție mai adîncă a umanului.

Dar marele conflict ce opune două concepții critice diferite, sistematic organizate, se poartă între Ibrăileanu și Lovinescu. O luptă dîrză, susținută pe parcursul a trei decenii, mînuind cu pricepere diplomația, sofismul ca și imprecația și care se prelungește și în posteritatea celor doi critici prin discipolii și continuatorii lor de azi.

Un conflict ideologic mai poartă „Viața Românească" și cu vechii socialiști. Între Ibrăileanu și Gherea are loc un schimb de scrisori deschise, iar *Neoiobăgia* lui Gherea va fi în bună parte o replică la doctrina poporanistă.

Totuși, s-a recunoscut poporanismului darul de a strînge, într-un mănunchi, idei juste în general, provenind din direcții diferite, pe care le-a adus la un raport de adecvare cu realitatea, înlăturînd asperitățile și unilateralitățile unor doctrine anterioare prea rigide. Sau „poate că mai bine ar fi să spunem că orientarea poporanistă a știut să se adapteze spiritului epocii, să-i descifreze sensurile, eliminînd exagerările și canalizînd energiile pe o cale a necesității istorice" [1].

1. *G. Ibrăileanu și spiritul literaturii moderne*. În estetică, de asemenea, concepția lui G. Ibrăileanu izbutește să îmbine ideile de moralitate a artei, de specific național, cu ideea valorii estetice. Unificarea unor tendințe atît de opuse anterior se produce prin ideea de

[1] Z. Ornea, *Poporanismul*, București, 1972, p. 356.

Scanned with OKEN Scanner

originalitate care se află în centrul esteticii lui Ibrăileanu. Teoriilor materialiste percepute în cercul lui Dobrogeanu-Gherea, li se asociază idei din psihologia vremii, cu ajutorul cărora criticul de la „Viața Românească" încearcă să definească mecanismul, conținutul și sensul creației estetice. Încă din 1896, în prefața la romanul *Bel-Ami* al lui Maupassant, se străduia să explice viziunile diferite ale scriitorilor asupra unui obiect. „Aceasta vine de acolo că un scriitor nu e un aparat fotografic. El dă realitatea, nu cum va fi fiind ea în sine, ci cum se oglindește în sinea sa. Scriitorul e un om, și fiecare om e o lume", adică un microcosmos. În acest microcosmos există o atitudine morală, o tendință socială. În *Doi critici și mai mulți scriitori* (1905) explicația este tot de influență gheristă: „Artistul, cu voie sau fără voie, ilustrează întotdeauna în opera sa o concepție asupra vieții, ia o atitudine față de viața zugrăvită și această concepție determină moralitatea sau imoralitatea operei" [1]. La fel judecă în articolul *Morala în artă* (1906) unde artistul îi apare ca un om care vibrează în chip personal; el are deci cu necesitate o atitudine morală, încît o „artă pentru artă" devine o imposibilitate. Conceptul de „spontaneitate individuală", cules din psihologia contemporană, îl ajută să-și circumscrie și mai clar ideea originalității. „Orice artist e *soliloc*, creează pentru a crea. Artistul clădește o lume — opera de artă — fără nici o preocupare de public." [2] Din eul artistului emană și tendința și valorile esteticului. În 1912 *(Literatura și societatea)* se fixează la o poziție între Maiorescu, Gherea, Faguet, Taine, Hennequin. Admite influența mediului, dar pune accentul pe factorul ereditar, pe temperamentul foarte personal al artistului, pe predispozițiile lui înnăscute, fără să-i dea o importanță excesivă [3]. „Temperamentele artistice există în orice moment al istoriei și... promovarea lor pe scara valorilor este un rezultat al coincidenței dintre conținutul ideologic al operelor de artă și ideologia unei

[1] Al. Piru: *Garabet Ibrăileanu, Viața și opera*, București, 1967, p. 238.
[2] *Idem*, p. 240.
[3] *Idem*, p. 245.

Scanned with OKEN Scanner

comunități de indivizi la un moment dat... artistul nu există pe deasupra claselor, ori care ar fi temperamentul (predispozițiile sale înnăscute), nici selecția nu are loc în aer" [1]. În relația dintre artă și realitate, aceasta nu este decît punctul de plecare al artistului care „selectează, transfigurează ceea ce a selectat, transformă totul în ceva *nou* și foarte personal" *(Creație și analiză)*. Individualitatea artistului se află în mijlocul tuturor factorilor determinativi. „Acest mod de a privi creația literară în funcție de concepția scriitorului, determinată de tot felul de condiții (temperament, filozofie, simțuri, moment psihic social și chiar familial!) este încadrat de Ibrăileanu însuși în sistemul de gîndire «energetic» modern. Ne aflăm în *centrul* esteticii sale." Astfel Ibrăileanu, cum spune în continuare A. Piru — încearcă să-și formeze „o poziție proprie în problemele artei", plecînd de la ideea că „scriitorul nu copiază realitatea, ci creînd, își realizează concepția sa (foarte individuală — n.n.) despre lume" [2]. În consecință critica literară „trebuie să *încurajeze originalitatea* și să combată imitarea, recomandînd însă literaturile străine ca izvor de meditare și ca modele pentru perfecționare. Critica trebuie să ajute și să lovească în infantilismul anacronic, care e copierea literaturii străine. Și nu din motive naționaliste, care nu au ce căuta aici, ci din datoria de a fi de partea maturității creatoare" [3]. Din acest unghi al originalului va judeca Ibrăileanu opera scriitorilor contemporani. Astfel, la H. Papadat-Bengescu remarcă „originalitatea operei și caracterul ei eminamente feminin", căci, „numai cine are *personalitate* puternică se poate sustrage de la influența modelelor, adică a literaturii curente" [4]. Jean Bart „are o fizionomie specială în literatura română" [5]. Eminescu, „prin geniul său, adică prin puterea originalității... era ferit de imitația servilă, era în stare să asimileze perfect (și nu să caricaturizeze, suburbianizînd-o) cultura străi-

[1] *Idem*, p. 248.
[2] *Idem*, p. 255.
[3] G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. V, 1977, p. 276.
[4] *Idem*, vol. II, p. 263.
[5] *Idem*, p. 255.

Scanned with OKEN Scanner

nă..." [1] Apoi Șt. O. Iosif „e o notă originală în literatura noastră, o notă distinctă și sonoră în armonia sufletului românesc, idealizat prin artă" [2]. Octavian Goga este „poetul care a adus o formă nouă în literatură" [3]. *Hanul Ancuței* nu ni-l poate scrie decît Mihail Sadoveanu, iar imaginile lui Arghezi numai acest poet, ci nu altul. Originalitatea este evidențiată înaintea formei, ca un aspect fundamental al esteticului. Într-un articol despre *Maria Cunțan Poezii*, scrie că „azi nu e greu să ai, chiar cînd n-ai talent, forma impecabilă" și apreciază la Maria Cunțan talentul, deși n-are „formă impecabilă". „Dacă n-ar avea nimic de spus, ar putea scrie *bine*, căci n-ar opri-o simțirile și gîndurile — ar *inventa* gînduri și simțiri pentru formă — pentru forma găsită de-a gata... chinuindu-se în luptă cu forma, să-și îmbrace simțiri și gîndiri (originale — n.n.) adesea nu reușește" [4]. Originalitatea o vede Ibrăileanu și în traduceri, ca de pildă în *Divina Comedie. Infernul*, de N. Gane, întrucît o traducere, în proză chiar, dar mai ales o traducere în versuri e mai mult decît jumătate originală". [5] Gheorghe Panu surprinde „în orice lucru aspectul nou și original [6], iar la G. Topîrceanu originalitatea „stă într-o combinație fericită de sentiment și de spirit" [7].

„Formele fără fond". Spiritul critic. Originalitate și imitație. Teoria lui G. Ibrăileanu din *Spiritul critic în cultura românească* (1909) e bine cunoscută; la fel și raporturile ei cu *Istoria civilizației române moderne* a lui E. Lovinescu. Din unghiul prezentei cercetări se impun totuși cîteva observații pe marginea acestei lucrări clasice, cu ecouri adînci în toate domeniile culturii române. Ibrăileanu adoptă o atitudine ambiguă față de curentele ideologice și literare din sec. al XIX-lea. Se disociază mai întîi de „conservatorii doctrinari", afirmînd că „influența apuseană și creșterea culturii româ-

[1] *Idem*, vol. I, p. 375.
[2] *Ibidem*, p. 352.
[3] *Idem*, IV, p. 437.
[4] *Idem*, p. 28.
[5] *Ibidem*, p. 35.
[6] *Idem*, II, p. 283.
[7] *Ibidem*, p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

neşti naţionale, sînt două fenomene concomitente" [1] şi repetînd că „străinismul a creat patriotismul" [2]. Totuşi, cînd admite pozitivitatea curentului critic în planul literaturii, se solidarizează cu „Junimea" împotriva „tendinţelor falşe, necumpătate, din Muntenia şi Transilvania" [3], criticiştii avînd misiunea de „a feri limba şi literatura de deznaţionalizare" [4]. Ibrăileanu va reveni cu noi consideraţii asupra problemei, dar nu va putea evita unele contradicţii. Astfel, într-un articol din 1925 citim că în secolul XIX s-a produs „suburbianizarea ţării" prin imitaţia civilizaţiei occidentale. În schimb Russo, mai ales Eminescu „prin îmbibarea... de poezia populară, de literatura cronicilor... prin înfrăţirea lui cu «tot ce mişcă-n ţara asta, rîul, ramul»», ...era pătruns adînc de spiritul specific al poporului său, avea piciorul înfipt adînc în realitatea noastră naţională, neatinsă încă de nici un suburbianism" [5]. Raţionamentul pare mai mult sămănătorist şi junimist, oarecum în contradicţie cu afirmaţia conform căreia „străinismul a creat patriotismul". Deşi nu ajunge la formularea cea mai adecvată, Ibrăileanu judecă totuşi bine şi înţelegem din ansamblul propoziţiilor că influenţa spiritului occidental a dus la stimularea spiritului original, naţional, iar imitarea occidentului nu în spirit, ci în formele succesive, duce la un surogat de civilizaţie, la „suburbianizare". „Eminescu fiind foarte naţional, este scriitorul cel mai occidental. El este cel mai occidental, fiindcă este cel mai naţional" [6]. Tot astfel traducem o frază mai tîrzie, cu care amendează din nou „formele fără fond" junimiste, spunînd că acele forme, odată introduse, vor avea şi fondul, provocîndu-l" [7]. Originalitatea culturii române e totuşi condiţionată de „împrumutul" literaturii străine, fără să se confunde cu repetarea întocmai a acestei literaturi: „ne-am inspirat de la ea, în sfîrşit, am ajuns

[1] *Opere*, I, p. 10.
[2] *Idem*, p. 84.
[3] *Spiritul critic...*, 1922, p. 42.
[4] *Idem*, p. 25.
[5] *Opere*, I, p. 375.
[6] *Idem*, p. 375.
[7] *Idem*, V, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

la originalitate"[1]. Ibrăileanu va relua însă și mai tîrziu unele teze contestabile din perspectiva cercetărilor actuale. Astfel, întrebîndu-se *(După război. Cultură și literatură)* de ce apare literatura cultă așa de tîrziu: la români, răspunde că în ultimă instanță, cauzele „se reduc... la ruperea noastră de Apus". Apoi o altă împrejurare care „a oprit dezvoltarea literaturii" ar fi fost „adoptarea limbii slavone ca limbă oficială în stat și în biserică... ca limbă cultă literară. Limba aceasta «cultă» nu era limba poporului român". Considerații juste, minus ironia la adresa limbii slavone, care era totuși o limbă prin excelență cultă, fiind adaptată la cultura bizantină, și nu avea nimic din spiritul profan al popoarelor slave. Încît afirmația ce urmează era cu totul de prisos: „Ea nu putea fi măcar un instrument de cultivare, căci, fiind limba unor popoare înapoiate, în ea nu erau scrise opere de valoare și cei care o cunoșteau nu aveau mult de învățat din cărțile scrise slavonește". Limba slavonă bisericească era o limbă în primul rînd de cult; în ea nu erau *scrise* „opere de valoare", dar erau traduse *operele de valoare* ale culturii religioase bizantine, întrucît în Evul mediu nu se scriau opere originale, ci se reluau sau se comentau operele fundamentale ale culturii creștine, ceea ce e valabil și pentru popoarele occidentale, ca germanii, polonii, cehii, care adoptaseră limba latină ca limbă administrativă sau de cult. Ibrăileanu reduce aici literatura cultă „la literatura antică" păstrată „în mănăstiri, odată cu limba latină". Un adevăr suprasolicitat, întrucît literatura antică s-a păstrat și în Bizanț, în limba greacă, de unde s-a răspîndit în Renaștere spre Occident. Ceea ce apare mai devreme în Occident este spiritul modern, al valorilor particulare, naționale și individuale. Sincronizarea cu Occidentul de care va vorbi Lovinescu este sincronizarea cu occidentul modern, diferit fundamental de occidentul medieval. Cultura modernă apuseană se clădește pe principiul creației originale, ceea ce, practic, s-a exprimat prin literaturile și limbile naționale moderne. Și francezii și germanii de pildă, chiar italie-

[1] *Idem*, IV, p. 535.

nii își încep literaturile moderne prin încrederea pe care o acordă limbilor „vulgare" și cărora le află virtuți spirituale demne de comparat cu calitățile proprii limbilor clasice, greacă și latină. Literatura română, de asemenea, începe cu discuția asupra limbii poporului, a originii ei nobile, a posibilităților ei de creație etc. Așadar, nu atît „întoarcerea spre Apus", cît „întoarcerea spre Apusul modern" a dus la renașterea, sau mai bine zis la nașterea culturii române naționale. Spiritul originalității e acela care prezidează emanciparea culturilor naționale apusene, el a influențat nu numai formarea literaturii române, dar și formarea altor literaturi naționale din răsăritul Europei, ca literatura rusă, bulgară, sîrbă. Astfel teoria „formelor fără fond" ar trebui oarecum răsturnată: nu formele occidentale, ci „fondul" occidental (dacă înțelegem prin fond — spiritul, tendința generală a culturii moderne europene) este acela care, „împrumutat", a creat sau a provocat formele naționale de cultură. Dar terminologia a intrat adînc în limbajul criticii literare și e foarte greu de eliminat, deși creează pînă azi nu puține confuzii în discuțiile de istorie literară. E drept, pe de altă parte, că „formele" apusene înseși au avut un rol în dezvoltarea civilizației române moderne, dar numai după adoptarea mai adîncă a „fondului", a spiritului. Mai corect interpretează Ibrăileanu faptele, într-un articol din 1928 *(Modă și originalitate)*, unde face o distincție între domeniul material și cel „sufletesc", care „adaptează" diferit „progresele" civilizației europene: „Imitarea occidentului nu se produce în același grad în toate domeniile vieții și... în măsura în care un fenomen este legat cu sufletul, copia se tot îndepărtează de model, pînă la un punct, cînd încetează de a mai fi copie, pentru că nu mai poate fi copie. Literatura... este dintre acele fenomene care atîrnă mai mult de psihologia unui popor, decît sistemul de frînare a vagoanelor, decît chiar dimensiunile rochiei, decît chiar formele politice"[1]. Că accentul se mută acum mai mult încă pe factorul original se vede din modul cum explică aici, prin psihologie, resortul perso-

[1] *Opere*, V, p. 272.

C-da 155 coala 14

Scanned with OKEN Scanner

nalității. „Copilul imită, adultul lipsit de personalitate imită. Adultul bine conformat sufletește creează original". Procesul literar istoric e văzut după această schemă: „literatura noastră în copilăria ei a imitat". De la 1800 la M. Eminescu avem „copilăria literaturii noastre" [1]. Conachi, Văcărești imită clasicismul grec și francez. Bolintineanu și Alecsandri — romantismul francez. Dar nici aici nu avem o pură imitație „căci nici copiii nu imită fără nici o *personalitate*" [2]. Cu Eminescu se ajunge la originalitate. Epoca lui Eminescu „nu este parnasiană în poezie, nici realistă în proză. Iar epoca următoare celei eminesciene, epoca «sămănătoristă», tradiționalistă, țărănistă, oricum s-ar mai numi, nu este o imitare a literaturii occidentale a vremii, nu-i nici simbolistă în poezie, nici psihologistă în proză... Așadar, copilul de altădată imită. Adultul acum este personal" [3]. Articolul vizează teoria lovinesciană a imitației, care propunea o imitare continuă a literaturii contemporane: „la adultul care nu se poate stăpîni să nu imite, este semn de slăbire a personalității... adultul trebuie să creeze personal" [4]. Pentru Ibrăileanu, principală e individualitatea, originalitatea operei, iar nu semnele de imitare a unei modalități sau alta. O literatură matură se probează și „prin fizionomia singuraticelor individualități artistice naționale de primul rang... în ce literatură contemporană lor se pot însuma Eminescu, Caragiale, Creangă, Coșbuc, Sadoveanu ori Brătescu-Voinești? Nici un scriitor mare nu se poate însuma în vreo școală, în vreun curent literar străin contemporan". Raportul dintre cultura universală și personalitatea creatoare, nu este, pentru Ibrăileanu, unul de imitație, deși nici „maturitatea" nu exclude „cultivarea". Dar această cultivare nu mai e o „pasivă imitare". „E un ajutor pentru propria-i gîndire, pentru propriul lui adaos la patrimoniul de gîndire al omenirii... Tot așa și cu literatura unui popor. Ea trebuie să stea mereu în contact cu literaturile celelalte... dar fără să fie o imitație a lor" [5].

---

[1] *Idem*, p. 273.
[2,3] *Idem*, p. 274.
[4] *Idem*, p. 275.
[5] *Idem*, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

Democrație și cultură. Spiritul culturii occidentale a fost baza nașterii literaturilor naționale. „Sincronizarea" cu spiritul veacului n-a dus deci la uniformizarea culturilor, ci la diversificarea lor. Dar cunoașterea formelor culturale apusene (traduceri, discuții, propagandă etc.) nu era suficientă pentru elaborarea unei culturi naționale. Trebuiau create condițiile materiale pentru emanciparea spiritului național în cultură, trebuiau aflate formele de acces ale maselor largi populare la creație culturală. Acțiunea poporanistă a fost, din acest unghi, originală și eficientă. Ei au militat pentru împroprietărirea țărănimii, pentru votul universal, pentru unirea politică a tuturor românilor. Vedeau în aceste înfăptuiri baza progresului social și cultural; condiția economică și politică a realizării unei culturi originale și superioare. Civilizația modernă este civilizația valorilor particulare, naționale, iată un fapt bine cunoscut de poporaniști, care afirmă prin Ibrăileanu în primul număr al „Vieții Românești": „un popor nu-și poate justifica dreptul la existență distinctă în sînul popoarelor civilizate, decît dacă poate contribui cu ceva la cultura universală, dîndu-i *nota specifică* a geniului său" [1]. Limitată la o clasă redusă, la o elită, cultura modernă europeană nu putea să producă rezultatele dorite. Clasele de sus erau „absorbite" de cultura occidentală și nu veneau cu replica spiritului autohton, dată fiind izolarea lor de masele largi ale poporului. Dihotomia operată de Ibrăileanu între „clasele de sus" și „clasele de jos" era, în bună măsură o realitate. „Clasele de sus stau în aer, fără atingere cu poporul de jos, care în țara noastră el singur este o clasă pozitivă și a păstrat mai curat sufletul romanesc. Între clasele de sus și popor este o prăpastie adîncă, care, la noi, desparte aproape două națiii"... Deși formulările sînt exagerate, Ibrăileanu judecă just și democratic. „Clasele de jos" fiind ținute departe de spiritul noii culturi, energiile poporului nu puteau să pătrundă în creația culturală. „O cultură «națională», de un caracter specific nu se va naște decît atunci cînd masele mari populare, ade-

[1] *Idem*, IV, p. 3.

vărat românești, vor lua parte și la formarea și la aprecierea valorilor culturale — limbă literară, literatură, forme de viață etc."... „cînd toate clasele sociale vor fi ale aceluiași popor, cînd trecerea de la vîrful la baza piramidei sociale se va face pe nesimțite" [1]. Predecesorii poporanismului ar fi C. A. Rosetti, prin simpatia față de țărani în politică, A. Russo, Cezar Bolliac, Maiorescu — parțial. Trebuie adăugat Eminescu și sămănătoriștii, care uneori vorbeau în același chip de o contradicție între popor și clasele suprapuse. Desigur, specificul național nu e deținut de o clasă anume, ci se află, potențial, în toți indivizii unei nații. Poporaniștii ca și sămănătoriștii nu exagerau însă prea mult situînd caracterul autohton în psihologia clasei țărănești, mai constantă și mai puțin atinsă de influența diverselor valori culturale care s-au abătut îndeosebi asupra claselor suprapuse aflate în contact mai direct politic și economic cu înrîuririle străine. Apoi, țărănimea fiind o populație majoritară, deținea firesc o mai mare rezervă de energii, care ajunsă la nivelul manifestării spirituale ar fi putut dezvălui aspecte inedite și bogate ale sufletului național. Căci psihologia unui popor este egală cu numărul psihologiilor individuale care îl compun. Numai că Ibrăileanu judecă și aici contradictoriu. Polemizînd cu „Junimea" spunea că formele „trebuie introduse pentru a crea fondul". Votul universal, împroprietărirea, democrația țărănească erau necesare pentru a trezi sau stimula spiritul național în viața politică și culturală. Judecata sa precede sincronismul lovinescian. Pe de altă parte gîndește „sămănătorist" cînd spune că spiritul românesc e mai curat la poporul românesc de la țară, încît „numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din țărănime și n-au rupt legăturile morale cu ea", ca Goga, Ciocîrlan, sau „dacă nu fac parte din țărănime și-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat și românesc al sufletului popular, ca Sadoveanu, sau vin dintr-o clasă superioară ca Brătescu-Voinești, dar au trăit cu poporul departe de influențele străine" [2]. Influențele străine ce

[1] *Idem*, p. 4.
[2] *Idem*, IV, p. 7.

sînt oare dacă nu „formele" de care vorbea în altă parte? Or, marii noștri scriitori naționali au avut o mare cultură, deci și influență străină. Personalitatea lor a sporit, nu s-a diminuat prin influențele străine. Influența e nefastă numai la spiritele fără individualitate, cînd devine imitație, „pastiche". Dar, altfel, raționamentul poporanist e just. Masele de jos au nevoie de cultură, de „formele" străine, ca energiile ascunse în ele să se înalțe la creația culturală. Iar personalitățile, talentele, din orice clasă ar proveni, fără o atitudine etică, fără o aderență sufletească la structurile morale ale poporului, nu pot ajunge la o sensibilitate estetică profundă și reprezentativă pentru cultura poporului. E vorba de un democratism funciar, sufletesc, al scriitorului care reprezintă specificul unei națiii. Altfel, individualitățile creatoare nu pot fi repartizate cu atîta precizie într-o clasă sau alta și gradul de specificitate nu e nicidecum „în raport invers proporțional cu gradul de influență străină". Cultura stimulează personalitatea originală, deci și specificul. Am văzut însă că, la Ibrăileanu, cultura, influența nu e una cu imitația, fenomen minor în creația culturală modernă care pune accentul pe originalitate și pe diferențiere. Cu aceste observații, ideea emancipării literaturii naționale prin ridicarea claselor de jos la cultură e una dintre cele mai frumoase și drepte idei din istoria spiritualității românești. De altfel Ibrăileanu se exprimă mai clar și mai nuanțat într-un articol de după război *(Sinteza,* 1919) cînd prezintă sistematic și dialectic raportul dintre energia populară și stimulentul culturii în elaborarea literaturii naționale: „Am avut o literatură de avînt și apoi una intelectuală, de analiză, după care a venit o literatură cu caracter mai realist. Cu vremea au apărut scriitorii din clase tot mai inferioare, care au zugrăvit în opera literară medii tot mai din adîncul poporului și au adus o limbă tot mai plină de sevă și culoare. În sfîrșit, de-a lungul vremii s-au ivit tot felul de școli literare, de la clasicism la decadentism, aducînd fiecare idealul său de artă și maniera sa estetică... Progresul viitor al literaturii noastre stă în sinteza tuturor acestor elemente. Combinînd, de pildă, intelectualismul curios de idei și de probleme,

Scanned with OKEN Scanner

al epocii de la 1880, cu exuberanța de viață a epocii de la 1900 încoace și cu exigențele estete ale așa-numitului modernism care se profilează de o bucată de vreme în marginea literaturii noastre, putem spera, în sfîrșit, ceva care să semene cu operele popoarelor creatoare de literatură europeană" [1].

Național și universal. Cînd încearcă să teoretizeze specificul național în artă, Ibrăileanu îl conexează cu ideea originalității și a individualității, fapt ce îl disociază de explicațiile cam prea generalizante de la „Sămănătorul". „Acest caracter specific îl au mai ales literaturile vechi, mari, puternice, pentru că sînt mai autonome și pentru că în ele vorbește mai cu putere sufletul, iar un suflet niciodată nu e *curat individual*, căci orice om este o celulă a organismului numit societate. Un filozof a spus că întîi a fost *noi* și pe urmă *eu*. Cu toată dezvoltarea *individualității* de-a lungul vremii, acest raport rămîne" (*„Caracterul specific" în literatură*, 1923)[2]. Criticul avea de luptat cu mai multe orientări adverse în epocă. Erau mai întîi diferitele versiuni estetiste care considerau talentul pe deasupra determinărilor de orice fel; erau apoi teoriile sincroniste, care promovau tipurile noi, străine, de artă, considerînd ideea specificului devansată de vreme. Ibrăileanu le răspunde ajutîndu-se de aceeași teorie a individualului: „talentul chiar, dacă nu servește a exprima o *individualitate definită* se distruge pe sine însuși, în zadar..." [3] „dacă privighetoarea își cheltuiește talentul să cînte ca o mierlă, ori dacă vrea să cînte ca o «pasere» în genere — ca genul «pasere» — își va utiliza în zadar talentu-i minunat". Metafora vine să dezavueze imitația după autori și metode străine: „Și noi susținem că cei cîțiva n-ar fi nici francezi — ar fi scriitori *fără individualitate*, ar fi genul abstract „pasere", nici mierlă, nici privighetoare". Din relevarea caracterului specific „cîștigă omenirea întreagă, căci în acordul literaturii universale mai răsună încă o *notă*. Oare dacă Shakespeare, în loc să reprezinte spiritul englez ar fi reprezentat tot

[1] *Idem*, IV, p. 536.
[2] *Idem*, V, p. 92.
[3] *Idem*, IV, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

spiritul francez, dînd omenirii încă un Racine, omenirea n-ar fi fost în pierdere?" [1] Iar în alte ocazii va afirma apodictic: „Toți scriitorii mari sînt specific naționali — aceasta e axioma" [2]. Raționamentul e elocvent, minus cronologia inversată: Shakespeare nu putea fi un Racine pe care, istoric, îl precede. Dar Ibrăileanu vede în chip modern literatura universală ca un organism spiritual compus din literaturi variate, naționale și din personalități distincte. Într-adevăr, pentru conștiința modernă, o literatură universală nediferențiată, care ar trăi din imitații și din reluări ale unor formule fixe, e de neconceput. „E mai util pentru economia universală estetică, să avem pe lîngă un France și un Proust, nu încă un France și un Proust, ci un Creangă și un Sadoveanu și chiar scriitori mai mici, numai să fie o notă *originală* în literatura lumii" [3]. E o replică întemeiată la adresa sincronismului de formulă lovinesciană; în raportul influență-originalitate, al doilea termen e esențial pentru Ibrăileanu, iar „imitarea este factor secundar".

Promovînd o literatură originală, criticul amenda și teoriile rasiste ca necorespunzătoare realităților actuale. Acest *noi* e un popor, nu o rasă. Rasele s-au încrucișat, nu mai sînt pure. Națiunile moderne sînt popoare, unitare psihologic și lingvistic. Alecsandri, Eminescu, scriitori naționali, aveau străini prin ascendenții lor familiari. „Șoviniștii profesează teoria de rasă, ca să alunge din literatură pe scriitorii de origine străină. Iar scriitorul de origine străină neagă caracterul specific în literatură, pentru că și el crede în psihologia de rasă și neputînd-o nega pe aceasta, neagă existența caracterului specific în literatură" [4]. Explicația literaturii prin ideea de rasă este, într-adevăr, greu de susținut. Spiritul unui popor e condensat în manifestările sale culturale, în primul rînd în limbă. Un scriitor e cu atît mai național, cu cît bogăția de spirit a unei limbi se reflectă în opera sa. Relația e și estetică: o limbă săracă ex-

[1] *Idem*, p. 8.
[2] *Idem*, V, p. 148.
[3] *Idem*, p. 276.
[4] *Idem*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

primă o personalitate pauperă moral și ideologic, inexpresivă deci și în plan estetic. O individualitate profundă nu se poate releva pe sine decît cu concursul unei limbi naționale în toată bogăția ei de semnificații. Limbile universale din Evul mediu, schematizate, științifizate, au dat puține opere literare de valoare, au dat mai ales opere filozofice ori științifice, care se elaborează în intelect, nu în sensibilitate.

Poporanismul și școlile literare. Deși mai rigid la început, poporanismul a devenit curînd o concepție cuprinzătoare în plan estetic. Dincolo de o atitudine morală și de revendicarea specificului național, „nu a reprezentat, într-adevăr, o școală sau un curent literar. A inaugurat însă o orientare sincronă cu spiritul și nevoile epocii și s-a bucurat tocmai de aceea de aproape unanimă audiență" [1]. Ibrăileanu o afirmă din 1911 : „poporanismul nu e nici curent și nici școală literară, ci numai o concepție asupra vieții... Această concepție aplicată la literatură, nu exclude nici un curent ori școală literară. Cineva poate să fie poporanist încarnat și, în același timp, simbolist, fie în artă dacă e artist, fie în preferințele sale dacă e critic. Și tot așa de bine, un alt poporanist poate să fie realist, și un al treilea clasic etc., după temperamente" [2]. Cu timpul și-au făcut un titlu de glorie din această atitudine opusă tuturor curentelor exclusiviste ale vremii. „Băgați bine de seamă : în țara aceasta, sîntem aproape singurii pentru care toate școlile și curentele sînt egale. Cutare îndrumător e «modernist» și simbolist și are oroare de țărănism. Cutare îndrumător e țărănist și are oroare de intelectualism și simbolism. Și tocmai aceștia ne numesc pe noi exclusiviști ?" [3]

Afirmațiile vor fi repetate de Ibrăileanu în 1923, 1925. Era o schemă bine inventată, care rezolva multe fricțiuni și răspundea multor reproșuri venite din afară. Dar ecuația nu era totuși întîmplătoare. Poporaniștii se desolidarizau, de pildă, de sămănătorism în politică și tre-

[1] Z. Ornea. *Op. cit.*, p. 355—356.
[2] G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, p. 447.
[3] *Idem*, p. 449—450.

buia s-o facă și în estetică. Specificul național nu se mai opunea curentelor literare străine. „Această concepție aplicată la literatură este, mai întîi, afirmarea banal de adevărată că literatura, romantică ori simbolistă, clasică ori realistă, română ori franceză, este cu atît *mai originală*, mai adevărată, mai interesantă și mai prețioasă literaturii universale, cu cît poartă mai mult caracterul specific național." Școlile sînt privite ca maniere, tehnici artistice. Valoarea operei vine din altă parte, din fondul ei specific, psihologico-moral. „Încolo, subiect din cutare sau cutare categorie socială, clasicism, romantism, simbolism, dadaism, tragedie eroică, Homer, Shakespeare, Baudelaire, Dostoievski, Proust, P. Valéry, A. France, Emil Isac, Baltazar etc... etc... etc... ne-au plăcut sau nu, cu totul din alte motive decît poporanismul." [1] Aceste alte motive sînt pentru Ibrăileanu motive de originalitate a operei. El combate cu argumentul originalității, al individualității toate esteticile vremii, inclusiv „arta pentru artă": teoreticienii ei „dacă ar căuta să-și justifice teoria lor prin psihologia pe care au învățat-o în școală, fie și vechea psihologie n-ar putea-o face." Și de aceea „nici «realiștii» cei mai încarnați" n-au putut să nu recunoască „*colorarea* realității de către *personalitatea* scriitorului". Subiectivitatea în concepția lui Ibrăileanu e mai puternică decît o vedea Zola („arta e un colț de natură trecut printr-un temperament"): „Ce «colț»? Acest «colț» nu este oricare, ci variază de la un scriitor la altul" [2]. Literatura e privită de Ibrăileanu de la nivelul marilor ei reprezentanți, ca Eminescu, Creangă, Sadoveanu, individualități puternice, iar nu prin imitatorii unor școli literare la modă.

Tot din perspectiva originalității receptează Ibrăileanu și poezia simbolistă, „decadentă", pe care o va accepta cu timpul, dar niciodată fără rezerve: convingerea sa e că forma e creată de conținut, de sentiment, totuși sentimentul fiind spontan „inconștient", forma presupune o elaborare lucidă („unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul?"). Sînt „falși" însă poeții ce por-

[1] *Idem*, V, p. 145.
[2] *Idem*, IV, 51.

nesc de la formă, induși în eroare de o glumă a lui E. Poe, care declară că scrisese *Corbul* fără a fi simțit nimic, selectînd calculat imaginile care impresionează în mod obișnuit. Altundeva spune, nu fără îndreptățire, că literatura română a renunțat cu Eminescu să mai fie o „pastiche", evoluînd tot mai mult spre un *stil propriu*, indiferent de curentele estetice: clasicism, naturalism, diabolism, aristocratism etc. În condițiile de după război se va constitui un climat „puțin favorabil acelei literaturi decadente, care începuse să înflorească înainte de război" [1]. Nu admite versul alb, obscuritatea, decît în cazuri speciale, cînd avem de-a face cu personalități autentice: „Dacă obscuritatea cere oarecare sforțare de atenție, ori o deprindere cu stilul unui poet, nu trebuie să-i aruncăm poetului piatra" [2]. La „decadenții" români îl nemulțumea în primul rînd uniformitatea, în spatele căreia bănuia, nu fără temei, absența unor valori autentice. „Ca o dovadă că simboliștii noștri aproape toți, s-au făcut simboliști ca să mascheze lipsa de talent e că nu-i poți deosebi unul de altul. Ei nu *sînt individualități*, ci turmă" [3]. ...„În sfîrșit, toți seamănă între ei ca niște rațe, care, deși sînt rațe — vulgara specie — vor să treacă drept fazani împărătești". Și se întreabă pe drept: „Nu e ridicol acest Ervin cu pretenția că un Budurățoiu de ai lui e mai artist decît marele nostru Sadoveanu?" [4]

2. *Octav Botez* e un critic format în școala lui G. Ibrăileanu, cu frumoase cunoștințe în filozofia, estetica, psihologia europeană. Își trece doctoratul cu lucrarea *A. D. Xenopol, teoretician și filozof al istoriei* (1928), scrie despre autori români și străini. În prefața volumului *Pe marginea cărților* (1923) declară că: „am urmărit... să lămuresc *îndărătul* operei scriitorului, să-i definesc în trăsături generale *fizionomia personală* ca și atitudinea pe care el o are în fața vieții" [5].

---

[1] *Idem*, II, 303.
[2] *Idem*, V, 48.
[3] *Idem*, IV, 487.
[4] *Idem*, IV, 488.
[5] Octav Botez, *Scrieri*, Iași, 1977, ed. de Ilie Dan, prefață de Zaharia Sângeorzan, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru O. Botez, „în opera oricărui scriitor care are o *adevărată personalitate*, întîlnim un mod deosebit de a înțelege viața și deși d. Hogaș nu e cîtuși de puțin un reflexiv, *un fel particular* de a aprecia aspectul variat al lucrurilor se desprinde din paginile sale“ [1]. Publică primul studiu consistent asupra lui Rebreanu *(Ion)*, pe care îl consideră cel mai bun roman, poate „primul“ din literatura noastră. Importante sînt articolele sale despre Ibsen, Faguet, Tagore, Alfred de Vigny, apoi despre Sadoveanu, Maiorescu, Ibrăileanu, C. Stere etc.

În jurul teoriei genurilor literare este un studiu care vrea să reabiliteze ideea genurilor și speciilor, polemizînd cu cel mai avizat adversar al lor, B. Croce, „originalul și vioiul gînditor italian“. Acțiunea lui Croce ar fi legitimă în raport cu H. Taine, care „închidea viața sufletească în cadre rigide și, reducînd creația la legi mecanice, neglija sau nesocotea *individualitatea* artistului“ [2]. Teoreticianul nostru îi amendează însă lui Croce excesele în favoarea unicității operei: „*Oricît de originală* ar fi concepția unui poet, el e nevoit... să se servească de mijloace de expresie de origine socială, rezultat al unei evoluții istorice *extraindividuale* și care se impun cu necesitate“, întrucît opera se adresează unui public, acesta receptînd-o prin intermediul unor structuri lingvistice și artistice constituite istoricește. [3]

O. Botez a predat la Universitatea din Iași un *Curs de estetică literară*, publicat abia în vremea noastră. El se ocupă de principiile generale ale creației literare, recunoscînd însă că o altă disciplină, *critica*, trebuie să se ocupe „de fiecare operă *individual*“. Gustul său se îndreaptă spre valorile universale ale literaturii; proclamă însă ideea că „în fiecare operă literară de valoare există *un punct central* către care converg toate laturile și aspectele operei“. Astfel, esteticianului, asemenea criticului și istoricului literar, i se pretinde „un fel de *intuiție sintetică*“ pentru a pătrunde de la început valoarea operei, inaccesibilă numai unei atitudini pur științifice. [4]

[1] *Idem*, p. 14—15.
[2] *Idem*, p. 277.
[3] *Idem*, p. 279.
[4] *Idem*, p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

3. *D. I. Suchianu.* În școala lui Ibrăileanu se încadrează și D. I. Suchianu ; dealtfel o recunoaște deschis, cînd spune că ideile lui critice „n-au putut să nu aibă influență" asupra nici unuia din colaboratorii „Vieții Românești" [1]. Vocația sa îl îndrumă spre sociologie în genere, spre metodele sociologice chiar în cercetarea fenomenului literar. Scrie articole, eseuri despre consumatorul de cultură, *Englantine și estetica adolescenței*, *Literatura spaimei* etc. În analiza unor genuri literare ca romanul polytom, pastișa literară, biografiile ilustre, crede că se poate folosi „aparatul științific și statistic" [2].

Însăși originalitatea, noutatea, este explicată prin cauze sociologice și psihologice. În *Literatura spaimei* încearcă să demonstreze că „frica e poate cel mai nobil și mai glorios dintre lucrurile de pe acest pămînt. Ea e pivotul tuturor progreselor..." Dar iată cum se argumentează : un act de conștiință e sinonim cu *noutatea.* Conștiința se trezește însă „numai atunci cînd ceva *inedit*, din afară, ne afectează organismul nostru sufletesc, silindu-ne să ne deranjăm ordinea prestabilită a obiceiurilor noastre". La noutatea din exterior, răspundem cu *memoria* lui Bergson. Ea ne oferă „materialele sale din care alegem cîteva, regrupîndu-le într-o *aranjare nouă*, capabilă să dea *răspunsul adecvat noutății din afară*". Astfel, „orice invenție, umilă sau strălucită, creație genială sau simplă percepție, se datorește fricii" [3]. Eseul amintește de *Psihologia curajului*, studiul prietenului său M. Ralea, scris în aceeași perioadă.

Altundeva *(Lorenzaccio)*, constată că în Evul mediu „cîteva cătușe, puține dar puternice, strînseseră ca în cîngi, pînă la înăbușire, *personalitatea* omenească"... „anihilaseră *individualitatea, socializînd-o*" [4]. În Renaștere, aceste cătușe năruindu-se, „personalitatea omenească iese înfiorător de liberă, cum nu mai fusese încă și nici n-avea să mai fie vreodată" [5]. Comentariul său

[1] D. I. Suchianu, *Aspecte literare*, București, 1928, p. 37.
[2] *Idem*, p. 81.
[3] *Idem*, p. 32—34.
[4] *Idem*, p. 46.
[5] *Idem*, p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

pornește de la piesa lui Musset, *Lorenzaccio*, în care poetul francez imaginează un Lorenzo de Medici după chipul sensibilității romantice. D. I. Suchianu conchide că ar fi existat pînă acum (în istorie) trei „soiuri de individualism": unul al Renașterii „care e absolut și direct, provenit de-a dreptul din căderea tuturor lanțurilor sociale". Al doilea ar fi „individualismul de azi", indirect, căci derivă din înmulțirea legăturilor sociale care se concurează, se anihilează reciproc, încît personalitatea iese din ele „mai slobodă și mai sporită". La mijloc am avea un al treilea fel de individualism: „egotismul romantic, cu *hipertrofia eului*, cu precumpănirea sentimentului asupra acțiunii etc..." [1]

În alte articole vorbește și despre originalitatea scriitorilor. Într-unul despre Arghezi (1929) încearcă să explice „de ce este *unic*, de ce este *autentic*, autorul *Cuvintelor potrivite*" [2]. Aici, conchide că Arghezi ar fi „primul liric specific român. Primul care reacționează cu adevărat românește, atît față de evenimentele curente cît și în fața misterelor chinuitoare ale cosmosului" [3]. Metaforismul lui Ionel Teodoreanu îi va apare (mai tîrziu) ca fiind „metoda lui literară *proprie*, căreia îi datora el *originalitatea* și reușita" [4]. Sadoveanu arată lumii „acel lucru *unic* și *original* pe care l-am numit tragicul românesc".

4. *Izabela Sadoveanu-Evan.* Cronici, articole teoretice, publică la „Viața Românească" Izabela Sadoveanu-Evan, speculînd în spiritul programului poporanist. Crede în determinarea socială (și națională) a artei, gîndește că „adevărul... mai ales în ceea ce privește lumea lăuntrică, e în *simțire*, nu e în *rațiune* și de aceea îl vedem adeseori răsfrîngîndu-se strălucitor și învingător din operele de simțire, înainte de a fi găsit de cugetare și dovedit de rațiune". Astfel, logica poate dovedi că patriotismul nu e izvor de artă și poezie adevărată,

---

[1] *Idem*, p. 49.
[2] D. I. Suchianu, *Foste adevăruri viitoare*, București, 1978, p. 73.
[3] *Idem*, p. 79.
[4] D. I. Suchianu, *Alte foste adevăruri viitoare*, București, 1983, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

ea nu ne poate împiedica totuși „de a tresări zguduiți de cea mai puternică emoție la glasul pătimirii noastre, cînd aceasta va răsuna în versuri ca ale lui G. Coșbuc și O. Goga" [1]. Dar specificul național se exprimă prin intermediul unei individualități puternice, artistul fiind „un accident fericit în viața unui popor". Îl invocă pe Ribot *(L'imagination créatrice)* pentru a dovedi că senzațiile exterioare sînt transfigurate în sufletul artistului, poartă pecetea personalității sale. Mai mult, chiar în științele pure, în filozofie, „cercetările au, totuși, *nota personală* a celui ce le-a făcut". În fine, „sîntem Români și operile noastre de artă și de cugetare trebuie să poarte pecetea *originalității* neamului nostru". [2]

XI. *EUGEN LOVINESCU. ÎNTRE ORIGINALITATE ȘI IMITAȚIE*

In cursul acestei lucrări, numele lui Eugen Lovinescu a intervenit adeseori ca un argument pro, dar mai ales contra spiritului care domină întreprinderea noastră. A fost invocat cel mai adesea teoreticianul „sincronismului", dar aceasta este numai o ipostază, și nu cea mai importantă, cea mai profundă și semnificativă a operei lui Eugen Lovinescu. Anticipînd demonstrația, trebuie spus că, în ordinea ideilor care constituie obiectul acestei cercetări, Lovinescu reprezintă, după Ibrăileanu, punctul cel mai înalt în înțelegerea ideii de originalitate a operei de artă ; viziunea cea mai sigură, precisă, nuanțată și subtilă asupra condiției moderne a literaturii. E drept, față de această linie fundamentală a operei sale, concepția lui Lovinescu e străbătută și de alte principii teoretice, nu o dată opuse, cum este, începînd după război, ideea sincronismului, care creează, în ansamblul criticii sale, o contradicție, o dramă adîncă, pe care psihologic, cu tot olimpianismul și coerența stilului său,

[1] Izabela Sadoveanu-Evan, *Impresii literare*, București, Minerva, 1908, p. 10—11.
[2] *Idem*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

o bănuim sfîșietoare. Ambele aspecte au contingență cu problema originalității, le vom expune deci succesiv, operînd o dihotomie cam forțată în concepția sa, din nevoi de explicitare și de relevare a semnificațiilor.

Încă înainte de plecarea sa în Franța, Lovinescu era la curent cu critica impresioniștilor francezi, iar mai tîrziu își face din Émil Faguet un model de critic, pe care însă îl interpretează destul de personal, încît impresionismul său devine unul sui-generis, cu aplicații deosebit de productive în critica sa și în literatura română în general. *Pași pe nisip* (1906) exprimă deja o concepție critică clară, nuanțată și nu trebuie s-o privim ca un început, ori ca o etapă trecătoare în evoluția concepției sale. În numeroasele reveniri, în 1922, în 1942, asupra propriei sale viziuni critice, Lovinescu menține elementele fundamentale expuse în *Pași pe nisip*. Debutează ca adept al autonomiei esteticului și adversar al criticii doctrinare a lui Gherea [1]. Pe Taine, spre deosebire de Gherea, îl interpretează prin prisma impresionismului, ca promotor al acelei „qualité maîtresse", justificîndu-și astfel aderențele la critica lui Émil Faguet. Conform opiniei sale antidogmatice, critica ar avea numai un rol explicativ, de „ghid avizat și amabil", cum spune E. Simion. În plus, critica implică și „o adîncă simpatie, fără de care orice înțelegere nu e decît pe jumătate. Ea nu cere numai o privire ageră, ci și o bătaie caldă a inimii" [2]. Ideea empatiei îi vine de la impresioniști, a căror critică se reclamă din „finețe, subtilitate, comprehensiune și cordialitate". Această notă a „cordialității", care pare preluată automat de Lovinescu, reprezintă un nucleu care va rămîne constant, devenind un nod de semnificații, cu consecințe deosebit de fertile în opera sa, ca și în critica românească în general. [3] Afirmația o aflăm în *Pași pe nisip*, dar devine o constantă și o vom întîlni mereu, în 1914,

[1] V. Eugen Simion, *Concepția critică a lui E. Lovinescu*. In E. Lovinescu, *Scrieri*, I, 1969, p. XXIII. V. și Al. George. *In jurul lui Eugen Lovinescu*, București, 1975; F. Mihăilescu, în *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, București, 1972.

[2] *Pași pe nisip*, II, p. 24—25.

[3] Chiar dacă mai tîrziu s-a desolidarizat de *Pași pe nisip* (v. M. Ungheanu. *Exactitatea admirației*, 1985, p. 66).

în 1921, cînd scria în răspunsul la scrisoarea lui Vianu : „să ajutăm creația prin *apa înțelegerii simpatetice*". Sau în confesiunea finală, cînd critica îi apare că un „adevărat suflu de *comprehensiune simpatetică*, de *contopire internă* cu opera de artă..."

Critica doctrinară tinde să explice, dar să și îndrume, să formeze anume tipuri de operă corespunzătoare modelului dogmatic. Concepția „empatiei" presupune existența unor valori originale, individuale, care se cer percepute, nu dirijate. Critica relevă, nu informează. „Simpatia" se îndreaptă spre un obiect inedit, care nu are un corespondent aprioric în concepția criticului. Explicația ideologică urmează înțelegerii simpatetice, ci nu operează deductiv, impunînd operei structura ideală a doctrinei. Aceasta presupune un anume model anterior recepției, căruia opera ar urma să i se supună, validîndu-se astfel, prin acomodarea faptului particular la un exemplu universal. Ceea ce exclude *antefactum* ideea de diversitate. În schimb, „simpatia" acționează invers, se lasă invadată de varietate, admite aprioric condiția originală a operei de artă. Adevărata critică este deci constatativă, înregistrează individualitățile existente, nu le creează după un tip estetic uniformizator [1]. Căci așa cum afirmă în *Pași pe nisip*, și de altfel pretutindeni, geniul e un lucru cu totul personal și întîmplător, iar „artiștii mari, ca de pildă Eminescu, sînt individualități". Criticul însuși este fatalmente subiectiv, de unde caracterul artistic necesar al criticii. „Cum aș putea să fiu obiectiv... cînd peste toate arunc *umbra mea, eul meu imens*, pe care-l amestec de-a valma cu toate și prin a cărui *prismă îngustă*, văd tot ceea ce-mi trece pe sub ochi ?"

S-ar părea că autorul va ajunge la o concluzie „sceptică" în privința obiectivității actului critic. Ce relație mai poate exista între o diversitate de valori și un Eu critic, el însuși subiectiv ? Lovinescu însă conchide invers : conștiința subiectivității critice conduce la conștiința relativității gustului, de unde îndemnul la precauție și la controlul aprecierilor. Rezultatul este evi-

[1] Mihai Ungheanu, *Campanii*, București, 1970, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

tarea vechiului dogmatism și deschiderea spre pluralitatea valorilor. Afirmațiile absolute trebuie să dispară, „trebuie să fim mai mlădioși ; trebuie să știm că trăim într-o lume de *nuanțe*... și nu e nici un fapt în lumea abstractă, care să poată fi țintuit într-o formulă — unică și intangibilă... De această relativitate trebuie să ne pătrundem — din ea izvorăște o *bunăvoință* mai mare, dar și o *comprehensiune mai largă*, căci atunci înțelegem și *nuanțele*".

Astfel, impresionismul lui Eugen Lovinescu tinde practic să devină contrariul său, un scientism și chiar un pozitivism sui-generis. Conștiința subiectivității are, ca reflex neașteptat, voința de obiectivitate. Adevărul începe să devină obsesia criticului, dezamăgit de îngustimea esteticii doctrinare și dezarmat, pe de altă parte, de principiul relativist al impresionismului.

Dar pe ce se poate întemeia o judecată obiectivă, cînd metodele numite pînă atunci „științifice" se dovedeau ineficiente în fața unei realități estetice, care se caracterizează mai curînd prin multiplicitate și mobilitate decît prin unitate ori legitate? Forma expunerii (critica artistică) trece în planul secund, rămîne „gustul" limitat el însuși de subiectivitate și apare în prim plan ideea *moralității* criticului. „Gustul și moralitatea noastră cîntăresc mai greu decît forma frumoasă sub care ne exprimăm convingerile — scria încă în 1914. Nevoia de a spune frumos trebuie *înlocuită* prin nevoia de a spune cinstit." [1]

Asistăm la efortul întemeierii unei noi morale a literaturii, diferită fundamental de cea clasică, izvorîtă, aceasta, din norme și reguli extraartistice. O atitudine moralizatoare clasică, avînd ca scop uniformizarea valorilor, e înlocuită cu o atitudine morală, care crește din principiul diversității valorilor, avînd drept țel justificarea și aprehendarea originalităților. „Punctul de greutate al criticii cade în capacitatea de a percepe *emoția estetică, capacitate variabilă pînă la inexistență*" sau : „valoarea criticului se proporționează cu *sfera* înțelegerii l[illegible] estetice" ; sau : „Arta nu stă nici în opinca

[1] *Zece ani de critică*, *Critice*, III, 1915, p. 231.

C-da 155 coala 15

țăranului, nici în nevroza estetului; arta e mai largă și mai *multiformă*". Sînt afirmații din diferite perioade ale operei sale, dar multe sînt elaborate înaintea formulării teoriei sincronismului. Încît este neprecaut să afirmăm că Lovinescu devine un adept al valorilor moderne abia odată cu aderența sa la teza imitației și la construcția sistemului expus în *Istoria civilizației române moderne*. Gustul și înclinația lui spre valorile noi sînt o consecință a ideii de originalitate și diversitate a valorilor, de care era obsedat de la primii săi pași în critică; sînt de asemenea efectul acestei noi morale a criticii, morala originalităților estetice. „Formula e o slăbiciune și o forță — scria în „Sburătorul", în 1919. E o slăbiciune prin unilateralitatea ei: a formula este a *limita*; este a privi numai o *față a problemei*; este a reduce o complexitate la unitate." Iată morala esteticii doctrinare. În schimb, „n-am pornit «Sburătorul» sub ocrotirea unei formule literare... credem că a venit... vremea unei reculegeri și a unui *eclectism luminat* în domeniul *felurit* al artei". În 1922, după război, „apariția poetului tînăr *numeros* e un semn fericit. La începutul acestui an «Sburătorul» închină pentru figura lui *pluralã*". Iar în 1942, un bun critic trebuie să aibă „experiența *tuturor formulelor*". Ideea multiplicității valorilor este cea mai consecventă în sistemul criticii lovinesciene și de asemenea cea mai activă. Deși în perioada de după război accentul cade, teoretic, pe principiul sincronizării, exagerat adesea din impulsuri polemice, în judecata asupra valorilor concrete, esențială e ceea ce am numit etica individualităților.

Ideea sincronismului reprezintă, în sistemul său, mai curînd defecțiunea, erezia, care produce drama, sfîșierea sufletului convertit în grabă la o nouă confesiune. *Istoria literaturii române contemporane* nu e decît expresia acestei dedublări sufletești tragice. Întîlnim aici conflictul permanent între intuiția și gustul precis al criticului pentru valorile originale autohtone ca Blaga, Pillat, Voiculescu, Maniu, Arghezi și strădania de a le exprima ideologic conform recentei sale credințe în doctrina imitației: Blaga și Cotruș prin modernismul german, poeții tradiționaliști prin Rilke și Francisc Jammes

Scanned with OKEN Scanner

etc. ; deşi în aceeaşi lucrare spune nu o dată că sincronismul înseamnă „uniformitate", „multiplicare în serie" şi că diferenţierea e adevăratul agent al progresului şi „unul din principalele aspecte ale umanităţii superioare".

Astfel dogma imitaţiei nu izbuteşte să reprime noua şi luminoasa morală a unicităţilor. Aceasta rămîne funciară gîndirii lovinesciene, iar prin consecinţele şi virtuţile ei merită, cu preponderenţă, atenţia posterioritătii sale. Vechea morală clasică a uniformităţii valorilor uită de existenţa individualităţilor. Noua concepţie le scoate la lumină, le proclamă şi le justifică valoarea. Forma aceasta de eros descoperă că morala are doi termeni : universalul clasic, dar şi particularul modern, care se luminează unul prin altul, definind împreună condiţia existenţei şi valorilor umane.

Concepţia critică a lui Eugen Lovinescu devine, în această latură, expresivă pentru efortul de înnoire, dar şi de permanentizare a factorului moral în literatură.

*
* *

Altul, opus; e sensul creaţiei şi al valorilor în *Istoria civilizaţiei române moderne*, unde aflăm un Lovinescu doctrinar, postură pe care, la începutul activităţii sale, o repudia. O parte din exagerările conţinute în această lucrare se datorează spiritului polemic, stîrnit de climatul autohtonist al vremii. Impresia, la lectură, este că Lovinescu inventează o teorie forţată, un sistem anume, pe care-l formulează cît mai dogmatic, pentru a combate curentele adverse, şi mai ales adversarii, un Iorga, Ibrăileanu, Motru... Tezele acestei lucrări vor fi atenuate în *Istoria literaturii române contemporane*, unde s-ar părea că autorul le menţine mai mult pe motiv de consecvenţă exterioară, decît pentru credinţa sa în aceste principii. Problemele ideologice au fost mult discutate şi respinse din diferite unghiuri şi de pe diferite poziţii. Ne vom referi aici la aplicaţiile doctrinei sincronismului, a imitaţiei, la procesul de formare a literaturii române moderne. Trebuie observată, de la început, o contradicţie între metoda de cercetare, justă,

Scanned with OKEN Scanner

și substratul polemic al lucrării, care-l determină pe Lovinescu să formuleze alte concluzii decît acelea ce decurg firesc din expunerea materialului istoric.

În secolul al XVI-lea, spune Lovinescu, apar primele texte în limba română, la imboldul doctrinei reformate apusene. Cultura română modernă începe deci sub influența spiritului occidental. Cronicarii din secolul al XVII-lea și învățații ardeleni din secolul al XVIII-lea instruiți la școli catolice și iluministe, inițiază procesul de emancipare națională, socială și culturală a românilor din Ardeal și din Principate. Revoluția de la 1848, moment radical al sincronizării, adoptă programul revoluției franceze. Literatura începe și ea prin traduceri și imitații, deci tot prin sincronizare. Faptele sînt incontestabile, dar în ce constă acest spirit occidental pe care-l imită cultura română? Reforma a început în Anglia, ca și în Cehoslovacia ori Germania cu traducerea *Bibliei*. Era un act de naționalizare, de individualizare a unor bunuri universale. Revoluțiile de la 1649 și 1789 au ca scop eliberarea națională, materială și spirituală de sub dominația centralismului religios catolic și a sistemului feudal, întemeiat pe privilegii și stratificări. Mișcările literare, începînd cu polemica dintre antici și moderni, au ca rezultat accesul factorului istoric național și individual în creația literară. Totul tinde spre particularizare. Cultura modernă pe care o imită pașoptiștii sînt, de fapt, culturile (mai multe) naționale moderne, deja diferențiate : franceză, italiană, germană, engleză...

Lovinescu, în *Istoria civilizației*, e surprins de „reacționarismul" în bloc al scriitorilor : Eminescu, Caragiale, Creangă, mai tîrziu „Sămănătorul", „poporanismul". În realitate, e invers. Caragiale, Eminescu, „sămănătoriștii", prin idealizarea formelor revolute, erau desigur în urma progresului, dar prin atenția acordată păturii țărănești erau pe linia modernă, și suplineau un loc din programul pașoptist, lăsat gol de burghezie și aprobat ca atare de către Lovinescu. Cînd Iorga îl mustră pe Duiliu Zamfirescu pentru a nu fi arătat atenție țăranului asuprit, Lovinescu replica în manieră autonomistă : „Sărăcia fratelui mai mare... interesează cultura și nu lite-

și substratul polemic al lucrării, care-l determină pe Lovinescu să formuleze alte concluzii decît acelea ce decurg firesc din expunerea materialului istoric.

În secolul al XVI-lea, spune Lovinescu, apar primele texte în limba română, la imboldul doctrinei reformate apusene. Cultura română modernă începe deci sub influența spiritului occidental. Cronicarii din secolul al XVII-lea și învățații ardeleni din secolul al XVIII-lea instruiți la școli catolice și iluministe, inițiază procesul de emancipare națională, socială și culturală a românilor din Ardeal și din Principate. Revoluția de la 1848, moment radical al sincronizării, adoptă programul revoluției franceze. Literatura începe și ea prin traduceri și imitații, deci tot prin sincronizare. Faptele sînt incontestabile, dar în ce constă acest spirit occidental pe care-l imită cultura română ? Reforma a început în Anglia, ca și în Cehoslovacia ori Germania cu traducerea *Bibliei*. Era un act de naționalizare, de individualizare a unor bunuri universale. Revoluțiile de la 1649 și 1789 au ca scop eliberarea națională, materială și spirituală de sub dominația centralismului religios catolic și a sistemului feudal, întemeiat pe privilegii și stratificări. Mișcările literare, începînd cu polemica dintre antici și moderni, au ca rezultat accesul factorului istoric național și individual în creația literară. Totul tinde spre particularizare. Cultura modernă pe care o imită pașoptiștii sînt, de fapt, culturile (mai multe) naționale moderne, deja diferențiate : franceză, italiană, germană, engleză...

Lovinescu, în *Istoria civilizației*, e surprins de „reacționarismul" în bloc al scriitorilor : Eminescu, Caragiale, Creangă, mai tîrziu „Sămănătorul", „poporanismul". În realitate, e invers. Caragiale, Eminescu, „sămănătoriștii", prin idealizarea formelor revolute, erau desigur în urma progresului, dar prin atenția acordată păturii țărănești erau pe linia modernă, și suplineau un loc din programul pașoptist, lăsat gol de burghezie și aprobat ca atare de către Lovinescu. Cînd Iorga îl mustră pe Duiliu Zamfirescu pentru a nu fi arătat atenție țăranului asuprit, Lovinescu replica în manieră autonomistă : „Sărăcia fratelui mai mare... interesează cultura și nu lite-

ratura". Asta în *Critice*, dar în *Istoria civilizației* cere artă cu tendință. Literatura trebuie să abordeze temele „noi", personajul burghez, „intelectual". Literatura cu temă țărănească e „oricum inferioară". Chiar află elemente „noi" la Brăescu. Țăranul Vasile își construiește o gospodărie frumoasă pe bani furați de la proprietarul unei *fabrici de spirt*. Lovinescu apreciază aici realismul scriitorului : țăranul e jefuitorul burghezului. Cînd vine vorba de Dinu Păturică și de Chir-Costea Chioru, cămătarul lui Andronache Tuzluc *(Ciocoii vechi și noi)* sau de „amploiații" lui Alecsandri sau Caragiale, e revoltat de lipsa de obiectivitate a scriitorului. Camăta și furtul burghezului sînt cusururi neînsemnate pe lîngă virtuțile aceluiași prototip real. Cînd privește peste granită, vede că nici în alte literaturi nu se prea întîlnesc eroi — burghezi pozitivi. Totuși dă exemple din literatura rusă și încă pe cine : Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol *(Suflete moarte)*. Dintre ei, cei mai mari, Tolstoi și mai ales Dostoievski, sînt prin concepție adversari ai sincronizării. Tolstoi, în plus, e admirator al țăranului în așa măsură încît își acomodează propria-i viață după a lui. Dostoievski sau Gogol au personaje citadine, dar acestea sînt victimele, nu eroii orașului. Turgheniev, ideologic, e, într-adevăr, sincronist și are printre personaje — intelectuali. Tot el, însă, în *Povestirile de vînătoare*, traduse în românește cînd Lovinescu își elabora lucrarea, descrie țărani cu sentimente profunde și foarte receptivi la înnoirile capitaliste. Iată și cîteva contradicții ideologice. În volumul III, Lovinescu (și aici se vede ce antinomii creează teoria lui Tarde în conștiința criticului nostru) vorbește despre „plasticitatea claselor superioare". Clasele superioare, boierimea în Evul mediu, de pildă, din interes și servilitate, sînt receptive la formele de viață ale unei puteri străine, cotropitoare. Dar această imitație e un factor de progres. Boierimea adoptă, prin imitare, valori străine : işlicul, anteriul, samovarul, cravata iată. Țăranul însă, naționalist, e pasiv și incapabil de adaptare. Rămîne cu sumanul, cușma, pletele dacilor și continuă să consume „milenara mămăligă". „Stratificarea socială a tuturor popoarelor poate fi privită, așadar, *ca o feri-*

cire: la temelie o țărănime numeroasă, inertă, pasivă, tradițională, păstrătoarea naționalității, și deasupra clasele superioare, *nobile odinioară, urbane astăzi*, inteligente, receptive, prin care se introduc toate elementele civilizației universale și care prin urmare constituie adevăratul factor al progresului." Iată-l pe Lovinescu și legitimist. Astfel, o lucrare concepută să elogieze mișcarea liberală care a schimbat în chip „revoluționar" sistemul feudal, întemeiat pe „stratificare" și privilegii sociale, se încheie cu o concluzie à la *Regulamentul Organic*. Pe dos decît la 1789!

Frontal și cam fără nuanță atacă Lovinescu poporanismul în *Istoria civilizației române moderne*, unde-l numește „cel mai pur reacționarism" în literatură ca și în politică. Raționamentul lovinescian evoluează în spirit doctrinar, adică dogmatic. Ca și Ibrăileanu în *Spiritul critic...*, afirmă teza dezvoltării civilizației române moderne în „interdependență" cu viața morală și spirituală a popoarelor apusene. Dar în literatură unul promovează sincronismul perpetuu, altul specificul național și încă țărănesc. Ibrăileanu leagă literatura „de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației", țărănimea, și lucrează astfel „împotriva sensului dezvoltării noastre istorice: definiția oricărei reacțiuni". Lovinescu în schimb, devotat „legii interdependenței", „vede în burghezie fermentul adevăratei civilizații române", deci și al literaturii. Să vedem unde este inconsecvența. Era țărănimea înapoiată spiritual? E greu de afirmat: pe vremea cînd burghezia nu exista încă, țărănimea avea totuși o literatură, chiar și numai orală, care o reprezenta în condițiile medievale, cînd nici clase, nici națiuni n-aveau acces la cultura oficială, teologică și universalistă. Iar burghezia, la începuturile expansiunii sale spirituale, a recurs pretutindeni la limba populară, conservată în producția folclorică. Țărănimea reacționară? Numai un viciu de logică, de înțelegere a însăși „legii interdependenței" putea duce la o asemenea concluzie. Avea țărănimea interes în menținerea privilegiilor? Era împotriva eliberării din șerbie sau a libertății spirituale? Și nu sînt acestea principiile revoluției burgheze? Apoi, cum devine specificul național un ele-

Scanned with OKEN Scanner

ment retrograd în literatură? Nu burghezia ridicase steagul naţiunilor şi al spiritului naţional în cultură, cum o spune, altundeva, Lovinescu însuşi? Iată dar că teoria „specificului" derivă din însăşi legea sincronismului, percepută însă ca sincronizare în fond, iar nu în suprafeţe.

XII. *ALTE CONTRIBUŢII*

1. *B. Fundoianu.* În prefaţa la *Făgăduinţa lui Petru* (1918), B. Fundoianu îşi exprimă cîteva opinii interesante, deşi nu suficient de ordonate, despre relaţia dintre simbolism şi autohtonism, dintre clar şi obscur, dintre imitaţie şi originalitate. „Operele obscure pot fi tot aşa de frumoase ca şi cele clare. În privinţa aceasta autorul regretă că n-a putut scrie obscur."[1] Dar simbolismul nu exclude claritatea, încît Fundoianu polemizează în acelaşi timp cu promotorii obscurului, ca şi cu tradiţionaliştii antisimbolişti. „Simbolism nu înseamnă numai-decît neologism, maladiv, straniu, decadent, confuz şi prost scris. Ci mai vîrtos — dacă există talentul — *original*, bun simţ, profunzime, neimitaţie, lipsă de calapod, subconştient, nou şi cîteodată sănătos."[2] Mai departe judecă sincronist, adică în spirit lovinescian, cam „avant la lettre", afirmînd că formula noii poezii se va grefa pe fondul naţional, încît poezia română va deveni şi actuală, şi originală. Simbolismul „abia acum va începe în literatura română şi el se va grefa şi va continua tradiţia, mai bine decît Dl. Iorga, în înţelesul că va păstra sufletul autohton de la Vodă-Ştefan, dar va schimba caftanul demodat din naftalină, cu straiele de azi"[3]. Altfel, literatura de pînă aici e privită maioresciан, prin prisma „formelor fără fond": „am împrumutat de pretutindeni, am asimilat şi am

[1] B. Fundoianu, *Făgăduinţa lui Petru*, Iaşi, 1918, p. 3.
[2] *Idem*, p. 4.
[3] *Idem*, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

asimilat rău“ [1]. Singurul poet original (care deci a asimilat bine) este Eminescu. El însuși, Fundoianu, se consideră original, este un orgolios „puțin modest“, întrucît „orgoliul e absolut omenesc“ și crede, în consecință, că volumul de față, *Făgăduința lui Petru*, nu e scris „pentru criticii de azi“ [2].

Puțin mai tîrziu (*Imagini și cărți din Franța*, 1921), dezvoltă cunoscuta teorie a literaturii române moderne ca „un continuu parazitism“, ca o „colonie“ a literaturii franceze. Se știe că afirmația a stîrnit replici violente, între care și pe aceea a lui Lovinescu, deși întrucîtva gîndește ca Lovinescu însuși, cel din *Istoria civilizației române moderne*, unde criticul concede că poporul român e un „popor imitativ“ : „Dacă literatura noastră a fost un continuu parazitism, vina n-o poate culege cultura Franței, ci neputința noastră de a asimila, mai mult, lipsa talentelor remarcabile, capabile să facă dintr-o nutriție străină, ceva ordonat și propriu. N-avem un suflet — un suflet diferit și personal — de vreme ce nu putem crea o literatură care să stea în picioare, fără nici o atîrnare în afară ?“ [3].

Exemplifică nu doar prin simboliști, imitatori ai lui Baudelaire, Verlaine, Laforgue, dar și cu Sadoveanu — „suflet slav“, Coșbuc, care ar proveni din poeziile populare sîrbești și cehe. La poeții originali, lui Eminescu îi adaugă și pe Arghezi, ei fiind cei care au „fixat graiul nostru literar“. Mai departe, afirmațiile sînt scandaloase deși, vom vedea, nu lipsite de o anume semnificație pozitivă : „Ca literatură personală, nu putem interesa pe nimeni. Va trebui să convingem Franța, că intelectualicește suntem o provincie din geografia ei, iar literatura noastră, un aport, în ce are mai superior, la literatura ei“ [4]. Ne putem întreba însă dacă literatura franceză are nevoie de un asemenea „aport“ de imitatori, și dacă nu cumva, ca orice mare literatură modernă, e interesată mai curînd de valori originale. Dar să nu comentăm excesiv o formulare cu

[1] *Idem*, p. 5.
[2] *Idem*, p. 7.
[3] B. Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, 1921, p. 8—9.
[4] *Idem*, p. 10.

sens, de fapt, retoric, ca și următoarele: „trebuie să primim cu bucurie rolul — dacă ni se va îngădui — de a fi cetățeni, puțin personali, dar harnici, ai culturii franceze" [1]; sau: „literatura noastră e o contribuție la acea franceză" [2]. Asemenea opinii nu pot fi luate ca judecăți întemeiate pe realitate, științifice, și au fost amendate, cum se și cuvenea, la vremea lor. În fond, structurile literare nu diferă total de la un popor la altul. Anume tipare comune au existat dintotdeauna și se explică fie prin contaminare, sincronizare, fie prin elementul general uman din structura conștiinței omenești. Mitul lui Prometeu, de pildă, s-a transmis de la greci la popoarele moderne; motivul conține o atitudine spirituală, o semnificație largă, care o face receptabilă pentru toate popoarele; dar fiecare națiune, mai mult, fiecare scriitor individual, sau fiecare epocă adaptează mitul la spiritul său particular, fără să-i suprime vechea semnificație. *Prometeu descătușat* de Shelley e un exemplu între altele. Mai important, aici, este să remarcăm că afirmațiile pripite ale lui B. Fundoianu pornesc dintr-o adîncă sete și voință de originalitate. Se vede că spiritul originalității valorilor lucrează, mobilizează conștiința literară, împinge individualitățile la autorelevare, la independență față de orice constrîngere. Ideea originalității nu e de fapt o idee, e un spirit, un seculum care acționează cu necesitate în culturile moderne.

* * *

2. *F. Aderca.* În 1922 apare cartea lui F. Aderca *Personalitatea. Drepturile ei în artă și viață*, cu prefața lui Rădulescu-Motru. Lucrarea, deși scrisă la o vîrstă juvenilă, cuprinde afirmații ferme, interesante, e drept multe împrumutate din critica și filozofia vremii: „*Personalitatea* este tipul actual al dezvoltării speciei, în forma cea mai înaintată" [3]. „Țelul oricărei vieți sănă-

[1] *Idem*, p. 11.
[2] *Idem*, p. 11.
[3] F. Aderca, *Personalitatea. Drepturile ei în artă și viață*, 1922, p. XIII.

toase este deci să devină o *personalitate*, iar personalitatea este o supraenergie, un ferment al progresului" [1]. Trebuie remarcat un efort de a depăși determinismul rigid în explicarea individualității și de a sublinia elementul independent, liber, care generează personalitatea. Dar merge prea departe cînd rupe „*supraenergia*" Eului de orice determinări, căci, astfel, o rupe de orice izvoare. De altfel, teoria lui Aderca e construită cu scopul afișat de a combate „naționalismul" lui A. C. Cuza sau Iorga, care tinde, conform opiniei sale, „să distrugă personalitatea". Excesele lui A. C. Cuza erau, într-adevăr, de natură să mitizeze specificul național, suprimînd astfel rolul individualității. Încît, explicația lui Rădulescu-Motru, din prefață, mult mai subtilă decît a tînărului doctrinar, devine justificată. O citām *in extenso*: „Sufletul adînc și necunoscut al Românului este un izvor bogat de inspirațiune pentru multe generațiuni de artiști. Monopol asupra lui n-are nimeni. Și îl înțelege numai acela care are o *personalitate*. În tot cazul, numai în creațiunile personalităților îi este dat publicului să-și cunoască propriul său suflet național. A opri libera creațiune a unui artist pe motivul că această creațiune iese din tiparul obișnuit al sufletului cunoscut, cînd acest suflet abia acum începe să-și ia avînt, este a impune o schilodire absurdă unui organ plin de viață" [2]. Dincolo de exagerările de orice fel, adevărul este că națiunile și culturile naționale moderne au constituit solul, mediul care a făcut posibilă ideea de originalitate, de „personalitate" și afirmarea valorilor individuale. Iar progresul modern în civilizație și cultură a fost posibil grație interacțiunii celor doi factori. Încît propoziții ca: „Supraenergia *independentă* de *mediu, naționalitate sau rassă* este germenul fără de care progresul e cu neputință" [3], apar nefondate științific. Rămîne însă semnificativă, și aici, tendința de emancipare a individualității de sub egida unor idei constringtive și subsu-

[1] *Idem*, p. XIV.
[2] *Idem*, p. VII.
[3] *Idem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

matoare. Trebuie observat însă că ideea de personalitate începe să se disjungă și să se opună tuturor termenilor cu care nu demult era încă în raport de „coexistență : mediu, naționalitate, societate etc. Evoluția, întrucîtva fatală, va conduce conceptul de originalitate, individualitate, la suprimarea oricăror legături cu realitatea, deci la o situare în absurd și inexistent. Căci existentul, ceea ce există realmente, constă în relația elementelor individuale cu o substanță generală, adică în individualitate și totodată în unitate cu alții, cu celălalt. Rupți, cei doi termeni sînt vidați de viață, devin simple abstracțiuni.

Ideea artei ca expresie a individualității, a originalității, va rămîne o constantă în publicistica lui Felix Aderca. Va fi înțeleasă mai nuanțat în *Mic tratat de estetică* (1929) unde scrie : „Dacă în orice scriitor, *oricît de original* vom găsi deci totdeauna aderențe sociale, etnice, sincronice, religioase etc. — pentru a-l defini și prețui estetic va trebui *totdeauna* să căutăm tocmai ceea ce-l *diferențiază* de numeroșii scriitori cu aceleași aderențe sociale, etnice, sincronice, religioase etc. Altfel, ar trebui să existe numai o critică de *grupuri literare* (pe națiuni, pe școli, pe credințe religioase etc.) nu și o critică a valorilor individuale, singurele care, în definitiv, în artă creează și sugestionează contemporanii mai puțin diferențiați." [1] Excesul de individualism îi va fi reproșat chiar de E. Lovinescu (în *Evoluția criticii literare)* socotind că autorul „a eliminat psihologia scriitorului", lucrînd astfel „în vid". F. Aderca, totuși, va avea în teoria sa despre originalitate un puternic punct de sprijin pentru disocierile sale critice și care îl va ajuta să valorifice cu multă comprehensiune pe mai toți marii noștri scriitori interbelici, de la Arghezi, Blaga, Camil Petrescu la Perpessicius, Lovinescu, Rebreanu etc.

[1] F. Aderca, *Contribuții critice*, II, ed. de M. Feraru, București, 1988, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

XIII. *ORIGINALITATEA ȘI SPIRITUL REVISTELOR INTERBELICE*

După război, cele mai multe reviste literare sînt înțelese ca tribune deschise tuturor tipurilor de valori. Spiritul doctrinar de la începutul veacului, disputa dintre tradiție și modernitate s-au mai calmat între timp; publicațiile literare relevă un spirit larg, cuprinzător, interesat de scriitori și opere autentice, indiferent de formula literară. Deși Lovinescu elaborează acum o doctrină culturală și literară, teoretic rigidă, sincronismul, „Sburătorul" e o revistă atentă la valorile noi și variate. „Procesul dintre literatură și tradiție trebuie să ia sfîrșit — citim în articolul-program al revistei «Viața literară». — Tradiție și tradiționalism, în literatură nu înseamnă nimic atunci cînd sînt sinonime cu «imitarea». Dacă însă, din formele și materialul trecutului, scriitorul de talent face operă *originală*, operă de adevărată «creațiune», în cazul acesta «tradiția» și «tradiționalismul» rămîn puncte de reazim pentru întreaga activitate literară a generațiilor viitoare... Omul de geniu a alipit piedestalului tradiției o piatră nouă — elementul însuflețit de genialitatea lui creatoare. În felul acesta, tradiționalismul nu exclude *noutatea*". Sau tot acolo: „orice scriitor, ca să fie o *personalitate*, trebuie să aibă nota lui *originală, distinctă*, prin care să dovedească tot ceea ce poate aduce la îmbogățirea literaturii din care face parte. ... Noutatea luată ca realizare artistică, iar nu ca simplă manieră, curent sau școală." [1] „Revista fundațiilor", de asemenea, își impune să înfățișeze spiritului românesc orice creație de valoare (indiferent cărui curent s-ar subsuma această creație, prin ceea ce nu e substanțial în ea) [2]. Remarcabilă ne apare din această perspectivă activitatea de editor a lui Al. Rosetti, director al Editurii Fundațiilor, activitate elogiată de toate spiritele superioare ale vremii și despre care George Călinescu scria, adresîn-

[1] „Viața literară", nr. 1, 1926.
[2] Camil Petrescu. *Cuvînt*, „Revista fundațiilor regale", an. V, nr. 1, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

du-se direct editorului: „Ești un om necesar vieții noastre intelectuale. Putința dumitale de a pricepe orice, de a fi pe rînd *clasicist* și *avangardist*, de a te mișca ușor în toate categoriile de oameni, de a face legătura între ele, de a le cunoaște susceptibilitățile, de a le ghici pudorile, este un lucru rar". [1] Cum observa Tudor Arghezi, „Adevărul literar și artistic" (1920—1939) a reprezentat „o universitate de *genuri* și *individualități*, adesea contrarii, însă situate în sensul celei mai depline libertăți". [2] La fel se gîndește la „România literară", „Universul literar" etc.

Ideea originalității devenise un loc comun, însușit de toate spiritele vremii și răspîndit adînc în conștiința opiniei publice.

XIV. „GÎNDIREA". DISCREDITAREA INDIVIDUALULUI

Vorbind despre revista „Gîndirea", Dumitru Micu utilizează doi termeni, cu scopul de a disocia ceea ce este valoros în paginile revistei de ceea ce, ideologic, e regresiv și antidemocratic. Distincția între „Gîndirea" și „gîndirism" e desigur necesară. Prezența unor scriitori și literați de valoare în paginile „Gîndirii" exprimă tendința, mai largă după război, de a discuta și elabora în profunzime problema specificului național în creația literară. Exagerările la care ajung unii din redactorii și colaboratorii revistei sînt chestiuni de opțiune personală și trebuie examinate separat. Cum autori ca Ion Pillat, V. Voiculescu, Mircea Eliade, Lucian Blaga etc. au evoluat în chip propriu, constituindu-și o operă cu semnificații în sine, îi vom discuta individual, iar aici vom cerceta ideile rigide în raport cu tendința originalității din cultura română, idei concentrate mai ales în scrierile de ideologie literară ale lui N. Crainic. [3]

[1] *Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti*, București, 1977, p. 26.

[2] „Adevărul literar și artistic", nr. 500, iulie, 1930.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, 1972, p. 79; Gh. Vrabie, *Gîndiris-*

Scanned with OKEN Scanner

În astfel de texte ideea originalității și a individualității creației literare are o evoluție stranie, ieșind în ultimă instanță discreditată.

La început, vorbind de sculptura lui Oscar Han, N. Crainic remarcă „puterea *originală* și îndrăzneață care a conceput-o" [1]. „Lumea lui Pătrașcu", de asemenea, „se deosebește dintr-o mie. Între el și ea nu s-au interpus ochelarii colorați ai nici unei doctrine... Și-a pictat-o cu frenezia unui temperament clocotitor." [2] Altundeva comentează elogios *Omenirea divină* de V. Soloviov împotriva occidentului individualist: „Dumnezeu a murit, triumfă bestia" [3]. Sîntem în primii ani și elaborările, fragmentare și separate, nu s-au constituit într-o doctrină agresivă. Afirmarea originalității alternează cu negația ei. Originalitatea lui Al. A. Philippide e subliniată într-un articol al lui Pamfil Șeicaru. [4] Despre *Aur sterp*, volumul de versuri al aceluiași poet, scrie Al. O. Teodoreanu, afirmînd că „nu seamănă cu nimeni altul, cînd atîția au început să semenea cu el" [5]. Radu Dragnea în schimb amendează critica impresionistă, care constă „în a se introduce criticul pe sine în scris, comunicîndu-se publicului într-o vreme cînd educația literară... învață la cît mai multă *abdicare a personalității*". Argumentează cu critica obiectivă a lui Maiorescu și Gherea, cu Tolstoi în literatură și Brunetière în critică [6]. Puțin mai tîrziu elaborează o teorie despre *Spiritul românesc creator*, susținută și într-o carte criticată de Ibrăileanu. Începe cu cîteva observații stranii: clasicismul sec. al XVIII-lea ar fi de producție catolică, raționalistă. Este introdus la noi prin ardeleni, la care nu se vede „mai nimic spontan, totul înfrînat" și care promovează „rigiditatea regulilor, universalizarea, de unde predominarea logicei", ca în *Propovedaniile* lui Petru Maior. „Literaturile naționale, mai cu seamă la

---

mul..., București, 1940, p. 90; D. Micu, *„Gîndirea" și „gîndirismul"*, București, 1975.

[1] „Gîndirea", an I, nr. 15.
[2] *Idem*, an III, nr. 15.
[3] *Idem*, an III, nr. 5.
[4] II, nr. 9.
[5] II, nr. 6.
[6] II, nr. 8.

popoarele înapoiate își datoresc formarea romantismului, acest curent fiind o creație a protestanților", a lui Rousseau etc. Totuși, „la formarea istorismului din principate a contribuit deopotrivă și poporul și ortodoxia". Cum ardelenii sînt raționaliști, de influență catolică, latinismul lor e pus sub semnul îndoielii, fiind revendicat de Radu Dragnea de la Petru Movilă, doctrinarul ortodoxismului și promotorul limbii latine în învățămîntul teologic răsăritean. „Noi românii sîntem latini pentru că sîntem ortodocși." Cum Luther și Calvin au inițiat un curent particularist în religie și cultură, Petru Movilă inițiază la rîndu-i un curent, unul opus, căci el s-a supus „smerelnic autorității și comunității, *jertfind individualul*". Teoria e îndreptată împotriva occidentalismului, iar în literatură împotriva modernismului: „sîntem în plin hegelianism și ni se pare că aici e criza crizelor. Hegelianismul e o boală veche la români: moderniștii de azi sînt urmașii nemărturisiți ai junimiștilor și socialiștilor de odinioară... și doar junimiștii s-au ridicat pe împrăștierea puținei agoniseli a generației tradiționaliste de la 1840". E mai curînd invers: cel puțin în literatură junimiștii „s-au ridicat" pe „agoniseala" generației tradiționaliste de la 1840. Dar ni se propune o altă imagine a sufletului originar românesc: „spiritualitatea mioritică și ortodoxia constituie un fundament de cultură nu derivată, ci originară" sau altfel „dacismul depozitat probabil în *Miorița*, ortodoxia și lantinitatea". Mai întîlnim aici și o altă distincție între cele trei ramuri ale creștinismului, după artele care le reprezintă: artele plastice sînt potrivite spiritului catolic, muzica celui protestant, literatura — popoarelor ortodoxe. Exemple: Gogol, Dostoievski, Tolstoi, la care cuvîntul „are destinația sacerdotală între oameni de servitor artistic al lui Cristos". Și o concluzie cel puțin ciudată: „Atîta timp cît literatura română nu va fi în spiritul logosului din care s-a născut, va fi mai puțin originală, adică nu va fi deplin românească, oricît de bine va asimila formele artistice apusene" [1]. Ortodoxismul tinde să reprezinte o dimensiune universală a spiritului, ca orice creștinism autentic. El

[1] „Gîndirea", VII, nr. 5.

Scanned with OKEN Scanner

a putut intra în spiritualitatea unui popor sau altul, dar nu prin el se definește specificul național. E o religie universală și în Evul mediu a tins firesc spre o cultură cu caracter universal. Spiritul modern, particularizant, național și individual a fost mai curînd disociativ în raport cu spiritul religios. Sînt observații de constatare, nu de evaluare. Există opere, cum ar fi unele poezii de Goga, Voiculescu, Blaga, proza lui Dostoievski, ce pot dovedi că există o compatibilitate între național și spiritualitatea religioasă, ea însă nu e singura definitorie pentru specificul național. Autorul își reia afirmațiile în alt articol, *Răspunsuri* la criticile primite, replicînd lui Ibrăileanu, care merge pe spiritul critic moldovean, cu Muntenia, chemată să realizeze România Mare, „unificarea integrală, în sensul organic al sec. al XVII-lea, bizantin, ortodox și latin [1].

Destul de curînd începe să se contureze și doctrina lui Nichifor Crainic. În *Isus în țara mea*, încearcă să definească modul specific în care creștinismul e conceput de spiritualitatea românească, cu exemple din artă și folclor [2]. În *Parsifal* pornește de la teoria spengleriană a rupturii dintre cultură și civilizație. Eseul e îndreptat împotriva Occidentului modern. Lev Tolstoi și socialismul sînt plasați, în chip nelogic, în descendența occidentalismului rus, inițiat de Petru cel Mare, curent fals, contrar spiritului rus național. La Dostoievski, în schimb, ortodoxia sufletului simplu, „țărănesc", se opune influenței apusene. Rezistența rusă față de occident este pur ortodoxă și în acest plan ar reprezenta problema „tuturor popoarelor de regim patriarhal din sînul ortodoxiei". În cultura română, mai straniu încă, opera revoluționarilor din sec. al XIX-lea ar fi una de „falșificare", iar curentul Caragiale, Eminescu, Sadoveanu, răscoala din 1907 ar fi opus occidentului. Ca Dostoievski, dar și ca poporaniștii, vede regenerarea națională în emanciparea țăranului la creație; „copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democrația îl ridică din adîncuri". Țăranul e un Parsifal, aflat între cetatea Sfîntului Potir în primejdie și grădinile ferme-

[1] *Idem*, VIII, nr. 6—7.
[2] *Idem*, III, nr. 11—12.

Scanned with OKEN Scanner

cate ale lui Klingstor (civilizația modernă): „Va ști el să biruie, să mîntuie, să creeze?“ [1].

În lucrarea de față s-a dovedit o continuitate de substanță între pașoptism și curentele teoretic opuse ca „Junimea“, „Sămănătorul“. Contradicțiile sînt mai mult în termeni, căci Maiorescu, Eminescu, Iorga etc. nu fac decît să adîncească spiritul particular, național, spirit de proveniență „occidentală“. Criticînd individualismul în viața socială, nu-l putem confunda cu individualul în literatură și artă; aici, dimpotrivă, stimularea individualității e necesară pentru a se ajunge la o cultură cu valori variate, în care să se expună toate dimensiunile spiritului național.

Dar înclinația și formația teologică a lui N. Crainic fac ca toate problemele culturale și sociale să fie privite din perspectiva religioasă ortodoxă. Ideea păcii în Balcani e văzută prin prisma ortodoxismului, „cel mai vechi creștinism“. [2] Valabilă în vremea lui Neagoe sau Matei Basarab, formula religioasă promovată de Crainic nu mai este acum suficientă, întrucît popoarele balcanice moderne s-au constituit pe temeiuri și interese naționale mai concrete și mai terestre. Occidentul modern și individualitatea sînt tot mai rigid condamnate. Vorbind despre neocatolicul J. Maritain, îl amendează drastic pe M. Eliade cu romanul său *Isabel și apele Diavolului* pentru păgînism și influențe din Gide. [3]

Un alt articol *Coupo Santo* discută despre Mistral, „poetul înțelept. Parisul lui Proust și Gide, Parisul lui Valéry și Jouve, Parisul aventurii lăuntrice a *egocentrismului maladiv*, e greu să-l înțeleagă și să-l guste“ [4]. Critica vizează pretutindeni individualul, iar lauda se adresează tendinței de integrare a individului într-un ansamblu: „Poet țăran, el e poetul țarinei; poet de rasă, el e poetul rasei... Lumina cotropitoare (a Sudului — n.n.) *topește* pe *ins* în *tot*“, spre deosebire de Nordul ibsenian unde „ceața te face să te vezi numai *pe tine însuți*“. Omul lui Mistral „e încadrat în istorie, în datină, în breaslă, în peisagiu, în credință și în rasă“.

[1] *Idem*, III, nr. 8, 9, 10.
[2], [3] *Idem*, X, nr. 4, 8—9.
[4] *Idem*, X, nr. 11.

C-da 155 coala 16

Scanned with OKEN Scanner

Un alt articol se intitulează *Condamnarea lui Gide* [1], altul tratează despre Dostoievski, scriitorul religios ortodox [2]. Condamnarea individualității și a libertății de spirit culminează în volumul *Ortodoxie și etnocrație* [3], unde modelul „corporatist" devine exemplul preferat: „suprema formă de manifestare a *libertății* omenești este aceea de a renunța la *propria libertate* prin voința de a te contopi într-o voință superioară ție. Nici ordinele monahale, nici disciplina militară nu vor altceva. *Suprema libertate* a unui ascet, a unui mistic, a unui erou duhovnicesc, este aceea de a ajunge *organ pasiv* al voinței dumnezeești".

Critica democratismului, raționalismului și individualismului o aflăm și în alte eseuri din *Puncte cardinale în haos*. În *Tineretul și creștinismul* sînt amendați toți raționiștii din cultura română, inclusiv Iorga, Pârvan, C. Rădulescu-Motru, care, după război, au evoluat spre raționalism. Criza individualismului burghez e formulată în termeni cunoscuți mai dinainte: „Teoria hazardului exclude responsabilitatea morală. Ea ne dă imaginea unei societăți pulverizate în centre individuale de un egoism feroce... homo homini lupus. Societatea fărîmițată în atomi, e astfel într-o perpetuă efervescență, balansînd între formele extreme ale individualismului capitalist și organizarea egoismelor individuale, similare, în vederea aceluiași scop exclusiv material" [4]. Haosul „orb e cauza primară și consecința finală a doctrinei materialiste" [5]. „Regimul democratic se poate considera perimat." Individualismul burghez și comunismul sînt respinse cu același argument al lipsei de spiritualitate, ambele fiind „materialiste". Propune o „nouă sinteză"... în care să se „cristalizeze haosul actual" și pe care „eu nu o văd cu putință decît pe temeiurile spiritualismului" [6]. Ideea e cunoscută din neocreștinismul francez și rus, dar cînd vrea să observe structuri concrete, noi, se oprește la fascismul italian

[1,2] *Idem*, XI, nr. 3, 2.
[3] *Ortodoxie și etnocrație*, București, 1938.
[4] *Puncte cardinale în haos*, 1937, p. 36.
[5] *Idem*, p. 38.
[6] *Idem*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

și la „uriașa mișcare germană", deși, ultima cel puțin, era profund antispiritualistă. Dealtfel în altă parte combate teoriile rasiste ale lui Nietzsche, Chamberlain, Gobineau, arianismul, tendința de a face din creștinism („religie revelată") creația unei rase *(Rasă și religie)*. Mai tîrziu, distincția va fi uitată, evenimentele politice nu vor mai permite respingerea antispiritualismului german.

Unele observații din *Sensul tradiției* sînt însă în linia cunoscută a autohtonismului, care se opune imitației și aservirii culturale. Ca Eminescu, Iorga, combate pe „intelectualiștii dunăreni", care nu și-au pus întrebarea: „ce adaugă ei la gloria continentului nostru? Dar negarea poporului lor e negarea lor înșile și astfel reporterii intelectuali devin intelectuali-anexe ai unui occident care, vai, nici măcar nu ia act de existența lor" [1]. La fel e concepută ecuația asimilare-creație: Bălcescu, Kogălniceanu, Hasdeu, Eminescu, Coșbuc, Pârvan, Iorga se prezintă „sub îndoitul aspect de vastă asimilare a culturii străine și de monumentală creație autohtonă" [2]. „Sămănătorul" e plasat în tradiția „Gîndirii": curentul a vrut să demonstreze vitalitatea rasei (haiduci, temperamente), dar „apologia instinctelor primare" era excesivă. „Gîndirea" îi adaugă fondul spiritual ortodox: „Ordinea locală și temporală se transpune în ordinea universală și veșnică" [3]. Este invocat von Keiserling care afirmase că destinul românilor ar fi în reînvierea, renașterea Bizanțului. Este vechiul ideal asumat pe rînd de popoarele ortodoxe, în lupta lor cu imperialismul otoman. Reluat acum, pare anacronic. Rolul pe care Keiserling îl atribuie poporului român, Dostoievski îl rezervă poporului rus, adică readucerea orientului și chiar a occidentului creștin la credința ortodoxă, creștinismul „cel mai autentic". Dar popoarele moderne sînt constituite pe națiuni, idealurile lor sociale sînt acum particulare, naționale. Vechile structuri, Bizanțul în cazul de față, nu mai sînt nici economic, nici cultural suficiente pentru tendințele națiunilor

[1] *Idem*, p. 99.
[2] *Idem*, p. 102.
[3] *Idem*, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

moderne. Ibrăileanu intervine în aceste discuții cu o replică adîncă și mai adecvată realităților istorice. Problema religioasă e o problemă de confesiune, căreia firesc e să-i revină toată libertatea. În planul spiritual, religia tinde să cultive sentimente și idei generale, permanente, ceea ce o face însă incompatibilă cu problemele vieții politice și sociale, ce țin de realități concrete, istorice. N. Crainic mai elaborează o teorie riscantă despre identificarea spiritului românesc cu legea creștină. Ideea apare des în eseurile sale, dar mai clar e formulată în *Transfigurarea românismului* [1]. Termenul de bază este *teantropia*, care etimologic înseamnă om+Dumnezeu, întruparea divinității în omul concret. Isus ilustrează „misterul unic al teantropiei depline". Pornește de la sensul vechi al cuvîntului *lege*, care în Evul mediu românesc însemna în același timp legea creștină, religioasă și legea laică, juridică. Concluzia ar fi că putem vorbi de o „teantropie realizată și realizabilă în existența românească". În realitate legile juridice și morale laice din Evul mediu erau o moștenire de la popoarele antice și în primul rînd din codul juridic roman. O altă moștenire a venit prin Bizanț, a acelorași legi, ca și a celor bizantine. Această moștenire cultă ni s-a impus prin intermediul scrierilor religioase bizantine, întrucît în Evul mediu legile laice au fost trecute sub egida spiritului religios, conform dogmei creștine, toate legile, inclusiv cele laice provenind din spiritul divin. Împăratul, cezarul însuși e reprezentantul divinității în domeniul existenței istorice. Or, această identificare dintre legea laică și legea religioasă era comună, teoretic, tuturor popoarelor creștine din Evul mediu. Ea exprima mai puțin sau aproape deloc o conștiință națională, ci mai curînd o dizolvare a spiritului laic și național în cel religios. Cînd apare conștiința de sine a națiunilor, legea juridică se desprinde de spiritul religios universal, devenind putere autonomă. Iar această „separare a puterilor" în stat trebuia să garanteze atît libertatea religioasă, cît și pe cea socială și culturală a individului. Dar individualul, ori-

[3] „Gîndirea", nr. 3/1943.

ginalul, ajunge să fie discreditat în ideologia „Gîndirii", care tinde să-l dizolve din nou, spiritual și politic, în structuri de tip antiindividual.

XV. *VARII TEORII GENETICE. ALTE OPINII*

1. *D. Caracostea*

S-a manifestat ca istoric și teoretician al literaturii. În domeniul folcloristicii i se recunosc merite fundamentale : „Caracostea rămîne un deschizător de drumuri în folcloristica noastră în atîtea direcții și acesta este meritul lui de căpetenie" (Ovidiu Bîrlea). Incitante sînt și contribuțiile lui în teoria literaturii culte. Specializat în lingvistică tot atît cît în literatură, tinde să creeze o metodologie, o disciplină nouă, care să „oblige filologia să recunoască primatul esteticei". Demonstrația o face în *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938) și în *Expresivitatea limbii române* (1942). În lucrarea din urmă își propune să studieze „limba română considerată ca *stil supraindividual* și în sensul acesta ca model virtual al oricărei creațiuni literare românești..." Tot aici afirmă că „limba în sine poate și trebuie să fie considerată ca operă de artă de o categorie specială" sau ca „o totalitate de semne ideale, față de care *feluritele rostiri individuale* sînt aproximații". Enunță, de asemenea, ideea „unei lingvistici trăite", exprimată și în *Arta cuvîntului la Eminescu*, unde consideră că, în stilistică, „se impune o relevare a acelor aspecte prin care limba comună, depășind simpla funcțiune a comunicării de idei, intră în domeniul expresivității. Aceste virtualități estetice ale limbii comune, pentru care am propus termenul *esteme*, se cereau cel puțin în parte scoase la iveală, nu numai în domeniul foneticii și al ritmicii, dar și într-acela al lexicului".

În această lucrare se concentrează toată concepția lui Caracostea despre literatură, de asemenea metodologia sa acut modernă. Este primul cercetător român ce

Scanned with OKEN Scanner

receptează formalismul rus, prin intermediul Cercului de la Praga, din care se va naște structuralismul postbelic. Deosebit de informat, sintetizînd varii tendințe teoretice, Caracostea vorbește despre literatură aproape în termenii actuali ; totuși, conceptelor de structură, formă, le conferă nuanțe proprii, în care se exprimă influențele primite din diverse direcții, îndeosebi din filozofia germană a culturii. El citează între multe autorități pe Antti Aarne (cu tipologia motivelor folclorice), Ferdinant de Saussure, Ch. Bally, teoriile etnice germane, Gestalttheorie, Leo Spitzer, K. Vossler, A. Thibaudet (*Poezia lui St. Mallarmé*, „cea mai de seamă și mai fină cercetare franceză în direcția artei cuvîntului"), Oscar Walzel și, desigur, contribuția românească de la pașoptiști la Hasdeu, Maiorescu, pînă la Vianu, Călinescu, amendați, mai ales ultimul, ca reprezentant al „reacției futuriste" în critică (G. Călinescu, la rîndul său, a minimalizat opera lui Caracostea).

Conceptul central în teoria lui Caracostea este *forma*, *structura*. Unele definiții ale formei sînt derutante pentru cititorul actual. Astfel afirmă : „Recunoscînd *primatul vieții*, deci al *creativității*, ...țelul lucrării de față este de a pune în tot complexul ei cea mai neglijată dintre întrebările de critică și istorie literară : *problema formei, deci a intuiției în poezie*". Alăturarea termenilor de *formă* și *intuiție* ne îndreaptă spre estetica lui Croce, pe care D. Caracostea însă nu-l invocă în sprijinul teoriei sale. Într-adevăr conceptele trebuie lămurite în alte filiații. Nici asemenea formulări nu ne elucidează sursele gîndirii sale : „însăși natura poeziei cere poziția noastră : icoana imanentă a *structurii de artă* dezvăluie *esența transcendentă*, făcînd una cu ea". Reținem că forma-fondul sînt în strînsă coeziune, un structuralism incipient, dar nimic mai mult. Termenii se luminează cînd autorul își definește atitudinea față de curentele filozofice. „N-am vrut să iau culoarea nici unei teorii filozofice" — scrie undeva și e de remarcat efortul său spre un anume eclectism, complex, între filozofiile vremii. Amprenta unora dintre ele se dovedește, totuși, mai puternică. De pildă, „curentul vitalist actual" care pune în centrul preocupărilor „con-

Scanned with OKEN Scanner

ceptia biocentrică a lumii"; apoi, direcția „care sondează inconștientul" — mai spune autorul — „dă astăzi tot mai multe contribuții asupra *formei ca expresie a adîncurilor și individuale și colective*". Asociațiile între expresii ca: *primatul vieții — problema formei, structura de artă — esența transcendentă*, încep să se clarifice prin filozofia gestaltistă: „În orice caz, rezultatele la care ajunge azi direcția cunoscută sub numele *Gestalttheorie*, pe care traducerea franceză *la psychologie de la forme* o redă insuficient, se dovedesc atît de rodnice, încît depășesc domeniul psihologiei și, biruind vechiul spirit analitic atomizant, deschid căi mai aproape în toate domeniile de cercetare, cîte se cer adîncite în structura lor".

Forma ar fi expresia *vieții*, iar *viața* presupune *creativitatea*. Caracostea invocă și idei genetice: „*genetic*, preocupările de psihologie ale artei se concentrează în jurul conceptului de *creativitate* prin care se afirmă *primatul vieții*". Atunci prin studiul *formei* se poate urmări „și ceea ce este *profund personal*, și adîncul etnic, și cel social". Din această perspectivă, Caracostea valorifică și critica românească de pînă la sine: îl apreciază pe Hasdeu, care se ocupă de caracterul estetic al limbajului, pe pașoptiști, care vin din școala lui Vico, chiar pe Iancu Văcărescu în îndemnul său către Cîrlova: „Fă-i deslușire vie / Cum orice neam începe / Întîi prin poezie / Ființa de-și pricepe". Ulterior critica noastră devine atomizantă, privește forma separat de idee. Autorul critică, deci, atît formalismul sec, cît și ideologismul lui Gherea, la fel, psihologismul la Ibrăileanu, „impresionismul" lui Tudor Vianu, „futurismul" lui G. Călinescu. Epitetele sînt total inadecvate la critica ultimilor doi cercetători. Instructivă, pentru gîndirea teoretică a lui Caracostea este polemica lui cu George Călinescu, a cărui monografie despre Eminescu o respinge principialmente. Călinescu vede în poezia eminesciană o abatere de la limba comună, o continuă „siluire" a acesteia, un limbaj nou, propriu, care însușit ulterior de către public a devenit o limbă literară comună. Dincolo de animozitățile și idiosincraziile reciproce, se exprimă aici o incompatibilitate teo-

Scanned with OKEN Scanner

retică. Despre același Eminescu, D. Caracostea crede, din contră, că în poezia lui „se valorifică finalități stilistice supraindividuale care, deși pot să apară și în alte culturi, sînt însă cu necesitate cerute de structura limbii și a culturii românești". Valoarea expresiei eminesciene nu constă în „siluirile" limbii, în „abaterile de la uz", ci, dimpotrivă, „stă tocmai în creațiuni care duc mai departe și valorifică tendințele și virtualitățile estetice ale limbii noastre", sau *estemele*, cum le numește în alt context.

2. *Ion Biberi*

Ion Biberi ni se prezintă de la început, din primele sale lucrări, ca un adept al înnoirilor în metodologia criticii literare. Atașat structurii literare reprezentate de scriitori ca Proust, Joyce, Ion Biberi (în *Critica literară și „noua structură"*, 1939) se ridică împotriva criticii lui Sainte-Beuve sau Taine, ale căror principii rigide erau socotite inapte pentru înțelegerea și aprecierea noului fenomen artistic. Respingea atunci în bloc și regreta prelungirea nejustificată a acestei modalități critice pînă în albia veacului al XX-lea. Tot acolo, precum și în alte lucrări, Ion Biberi se anunța ca adversar al indicațiilor clasice în cercetarea obiectului literar modern și a psihicului uman, solicitînd o critică și o metodă intuiționistă (*Funcțiunile creatoare ale subconștientului*, 1938). Monografia de mai tîrziu, *Tudor Vianu* (1967) este, într-o latură a ei, întruchiparea modului genetic de înțelegere a individului uman. Individul este rezultanta unui număr infinit de influențe cosmice, încrucișate în el într-un mod unic prin intermediul eredității. Unicitatea genică determină unicitatea fizică, psihică și spirituală. Definește, de asemenea, dezvoltarea, evoluția unică a unui individ în comparație cu ceilalți. Acestea ar fi (schematizînd desigur) ideile pe care se întemeiază masiva lucrare *Individualitate și destin* (1945).

Principiile vor fi aplicate în descrierea „individualității" lui Tudor Vianu. Mama esteticianului „era un

Scanned with OKEN Scanner

spirit *visător*, cu *momente de interiorizare*". O fotografie „ne revelează o fizionomie iradiind fermitate și *intensitate a vieții interioare*... Privirea este directă, pătrunzătoare". Copilul Vianu „a fost o fire calmă, visătoare; era o ființă răsfrîntă asupra ei însăși. Avea, desigur, interes pentru lucruri, dovadă privirea luminoasă și directă aruncată asupra lumii, încă din copilărie". „Doctorul Vianu (tatăl), spirit riguros și sistematic, le impunea (copiilor) o disciplină și un program de viață, practic vorbind, inflexibile." Aceste însușiri, se știe, au trecut la Tudor Vianu.

Copilul se compune, astfel, prin moștenirea unor calități diferite, de la mamă și tată. Avem, deci (dacă nu omitem trăsăturile fizice, indicate la pag. 55), aspectul „somatic" al omului Vianu. Perspectiva biografică se completează cu un portret psihologic, a cărui dominantă e atitudinea eclectică în fața vieții, prelungită într-una similară pe planul existenței spirituale. Totuși termenul „biografie" aplicat la prezenta cercetare nu e propriu, și nu numai pentru că o biografie nu se realizează, dar pentru că Biberi însuși nu s-ar situa într-un asemenea scop. Precum în monografia *Lev N. Tolstoi* (1947) și în cea consacrată, mai tîrziu, lui Tudor Vianu, Biberi tinde spre un portret moral, iar nu spre o „acumulare de amănunte întîmplătoare" *(Lev N. Tolstoi)*. Faptul presupune o acțiune de selecție, înlăturînd treptat din abundența datelor tot ce e accidental și păstrînd doar pe cele reprezentative. Care e însă criteriul de selecție a faptelor biografice, știind că opera ne este dată integral, pe cînd psihicul ni se poate ascunde? Nu cumva lucrarea de unifiere evoluează de la operă, dat exact, înspre ghicirea configurației morale? Ar fi paradoxal pentru tipul de monografie ce ni se reclamă, dar și posibil!

3. *Edgar Papu*

Deși cunoaște rolul nucleului individual al personalității în creația artistică (opera lui Rilke, de pildă, s-ar caracteriza prin „perspectiva de adîncă organicitate,

Scanned with OKEN Scanner

aflarea *unui centru al propriei naturi și creații*, dăinuirea în acel nucleu creator și cultivarea sa cu răbdare") Edgar Papu formulează unele rezerve la maniera în care e înțeleasă originalitatea și individualitatea în epoca modernă. Într-un eseu, *De la caritate la simpatie*, operează o distincție între tipul original al Renașterii, echivalent cu *personalitatea*, și tipul original din perioada iluministă sau romantică, acesta caracterizat prin *solitudine*, însingurare, ceea ce denotă o anume pauperitate psihico-morală. „Apariția *tipului original* marchează încununarea însingurării și pustiului moral pe care începuse să-l postuleze scepticismul epocii. Iar sărăcia afectivă, ocazionată își găsește expresia în cuvintele *unui original* al timpului, marchizul de Sade" care putea să scrie, fie și în glumă, că uciderea unui om nu consituie un păcat „într-un univers în care nimic nu poate pieri, fiindcă totul se transformă". „Această afirmare brutală rezumă, totuși, cu o oarecare exagerare, întregul nucleu de indiferentism etic cu care s-a resemnat să se împletească una din alternativele noului individualism" [1]. În altă parte afirmă că arta ar fi avut (prin natura ei) un rol terapeutic, în urma golului „provocat de către individualismul Renașterii după coordonatele bine statornicite ale dogmaticului universalism medieval... Un astfel de dezechilibru se declară prin noul conflict dintre *contingență* și *valoare*, dintre *individual* și *universal*. Arta constituie remediul anticipat al acestei tensiuni, anulînd-o cu desăvîrșire sau, în orice caz, făcînd-o mai puțin resimțită"... „Se pare că rațiunea unei asemenea concilieri trebuie aflată în puterea valorii artistice de *a ipostaza accidentalul*, fapt înlesnit în Renaștere prin descoperirea naturii și prin corespunzătoarea concepție panteistă" [2]. Edgar Papu este autorul unor lucrări precum : *Artă și imagine* (1939), *Idealismul italian* (1939), *Giordano Bruno* (1947)...

[1] E. Papu, *Răspîntii. Forme de viață și cultură*, București, 1936, p. 36.

[2] *Solutiile artei în cultura modernă*, București, 1943, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

4. Ov. Papadima

Sub înrîurirea filozofiei gestaltiste prezentă și la alți teoreticieni (Caracostea, de pildă) și a curentului tradiționalist, Ov. Papadima se disociază de pozitivism, mecanicism și de comparatism în lucrarea sa *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor* (1941). Științele spiritului — scrie autorul — s-ar fi eliberat, la începutul secolului al XX-lea, de tirania pozitivismului, privind viața spirituală „la fel ca pe cea biologică", în „opoziție cu lumea mineral-mecanică". Astfel, în folclor îl interesează „ceea ce se *individualizează* în trăsături tipice, iar nu ceea ce se aseamănă prin coincidențe de materialuri". E vorba, se înțelege, de individualul sau specificul național, așa cum apare el în folclorul românesc. Ov. Papadima știe că poezia populară moștenește un strat solid de motive, semnificații, personaje, scheme universale. Îl preocupă însă „unitățile organice", „etnice", semnificația națională pe care o primesc acestea: în viziunea românească „nu e unică substanța — ce poate fi universală — ci nuanțele ei și mai ales echilibrul în care se îmbină aceste nuanțe, aspectul sub care trăiesc toate organic". [1]. Această structură organică s-ar exprima în folclorul românesc printr-o fuziune între cosmologic și spiritual, între pământesc și creștin. Folclorul ar fi „totodată teologie și sociologie, astronomie și medicină, filozofie și botanică, poezie și zoologie, mitologie și cosmografie, psihologie și meteorologie" [2].

În altă lucrare examinează literatura cultă, adînc influențată de viziunea folclorică. Un organicism incontestabil s-ar desprinde din opera lui Cantemir, Heliade, Eminescu, poeții sămănătoriști, Blaga, Voiculescu, Arghezi etc. Poetul este „un amplificator în verb al frămîntărilor grupului etnic sau cel puțin al lumii sociale din care face parte". [3]

---

[1] Ov. Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, București, 1941, p. X.

[2] *Idem*, p. XII.

[3] *Poezie și cunoaștere etnică*, București, 1944, p. 18, 57.

Scanned with OKEN Scanner

XVI. AVANGARDA LITERARĂ. CRIZA CONCEPTULUI DE ORIGINALITATE

„Negarea" totală sau, cum s-a mai spus, „absolută" a tuturor valorilor anterioare, estetice, morale, ideologice, — a fost atitudinea cea mai generală și consecventă a curentelor de avangardă europene și românești. Un comentator postbelic caracteriza dadaismul ca un curent ce preconiza „distrugerea vechilor valori, fără a substitui ceva viabil în loc".[1] Drept răspuns, Saşa Pană vrea să justifice astfel demersul dadaist: „Or, dadaismul a avut rolul primordial, de expropiere și dărîmare a ceea ce era anacronic și clișeu; redînd apoi cuvîntului virtuțile inițiale, să permită apoi asocieri noi".[2] Încearcă deci să-i acorde o notă constructivă, încercare explicabilă în atmosfera de după război; totuși, dadaiștii rămîn cei mai radicali în negație, niște „specialiști ai revoltei". Ion Pop, cercetător al avangardei românești, le află un rol de trecere între două structuri, una învechită, alta încă neconstituită: „Între negație ca punct de plecare și noutate ca termen final, rămîne de cercetat o întreagă zonă... în care vechile forme nu mai pot fi recunoscute, iar cele noi nu s-au născut încă. E tocmai durata avangardei".[3] E un mod de a împăca avangarda cu viitorul și cu trecutul artei. În fond, poezia postavangardistă, scrisă chiar de unii dintre foștii „doctrinari", nu se distinge ca o structură total „nouă", ci mai curînd ca o reînodare a tradiției poetice, în condiții, e drept, de mai multă libertate față de modele sau prejudecăți estetice. Cele mai izbutite poeme de Ilarie Voronca, Ștefan Roll, chiar Saşa Pană, iar mai tîrziu de Virgil Teodorescu sau Geo Dumitrescu, nu se deosebesc de poezia lui Arghezi sau Ion Barbu, Blaga, printr-o „nouă structură", ci numai prin, cîtă este, forța și originalitatea personalității lor. În schimb ele vin să infirme posibilitatea de a scrie poezie

[1] Dinu Stegărescu, *Introducere în modernism*, 1947.
[2] Saşa Pană, *Erată la „Introducere în modernism" de Dinu Stegărescu*, 1947, p. 4—5.
[3] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, 1964, p. 10.

adevărată numai sub impulsul „dicteului automat", „in absența oricărui control exercitat de rațiune".

Dar aici ne interesează nu atît creația propriu-zisă, cît critica, manifestele avangardiste. Prin negarea tuturor structurilor estetice, dar și a facultăților coercitive prin ele însele, rațiunea, gîndirea, limbajul în sine, ele promovau ideea unei eliberări totale a individului, o libertate atît de mare încît se ridica împotriva „individualității" și „originalității" înseși. Artistic, rezultatul nu e cel scontat: eliberarea totală nu duce la noutate, nici la originalitate, ci la uniformitate. Dacă excludem excepțiile (am văzut că poezia celor mai talentați dintre avangardiști vine în conflict cu programul teoretic) creația lor e în genere indistinctă, o masă de versuri care nu se deosebesc prin nimic de la un autor la altul, o poezie cu mai mulți autori, dar nu cu mai multe personalități. Se împlinește ceea ce afirma G. Călinescu în *Principii de estetică*: dicteul automat, visul însuși „structurează de la sine". Structurează, dar încă nu creează, structurează, așa-zicînd, antistructural, adică mult prea indistinct și lipsit de originalitate. Era firesc, originalitatea, individualitatea presupune o coerență, respinsă aprioric de manifestele avangardiste. Dogmatic vorbind, prin consecvența lor în revoltă totală, avangardiștii nu puteau ajunge decît aici: incoerența este aceeași la toți indivizii, coerența fiecăruia, în schimb, îl „individualizează". E aceasta o învățătură rămasă posterității după consumarea fenomenului avangardist.

Din perspectiva temei noastre, avangarda literară ne apare ca termenul final al unei insurecții continui de la romantici pînă azi împotriva structurilor uniformizante, pentru emanciparea individualului, originalului, ineditului etc. Paradoxul, dovedit cu elocvență de mișcările avangardiste, este că eliberarea de orice structură duce la dizolvarea individualității înseși, în ce ne privește, la criza ideii de originalitate. Libertatea totală e creatoare doar ca o premiză, sau un teren pe care se poate realcătui, readuna, reconstitui individualitatea umană. Dacă aservirea unor modele anterioare dovedește o lipsă de libertate, deci și de originalitate, libertatea to-

Scanned with OKEN Scanner

tală nu e, la rîndul ei, creatoare decît ca punct de pornire pentru noi individualizări și structurări. În acest sens, avangarda și-a avut, în adevăr, rolul ei, destul de constructiv: un „memento" al adevărului că, fără un efort de reconstrucție, libertatea rămîne, în artă, cu totul improductivă.

Dealtfel conceptele de „individualitate", „originalitate" primesc în textele avangardiste interpretări contradictorii de la un moment la altul. În primul număr al „Contimporanului" întîlnim două manifeste. Primul, semnat de dr. N. Lupu, venea să gireze noua mișcare, prin cuvintele unei personalități prestigioase, care, altfel, interpreta lucrurile în felul său, adică destul de cuminte. Noua revistă — spune dr. Lupu — o amintește pe cea veche a lui Gherea, ea însăși progresistă la vremea ei. Dar în împrejurările de după primul război era nevoie de o înnoire mai radicală a vechilor structuri perimate: „Pe lîngă cioarsele ruginite cu mînere vechi și noi, cari se agită în aerul învălmășit al vieții noastre, trebuie să apară și sabia scînteietoare, de *oțel curat* a criticei constructive, a *talentului original* și *creator*".[1] Al doilea manifest, nesemnat, era mai elocvent pentru intențiile demolatoare ale grupării care ar fi urmărit trezirea publicului din „mocirla cu stîrvuri, coji de ouă și de pepene în mijlocul unei curți asfaltate".

Un *Manifest activist către tinerime*, mult mai pe măsura intențiilor, apare în 1924.

Începe cu:

„Jos Arta
căci s-a prostituat",

și se încheie cu îndemnul: „Să ne ucidem morții!"[2] Aici întîlnim o condamnare a „individualismului ca scop", pentru a tinde la arta *integrală*, pecete a marilor epoci (elenism, romantism, goticism, bizantinism etc.), și simplificarea procedeelor pînă la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesă-

[1] „Contimporanul" (red. I. Vinea), Anul I, nr. 1, 3 iunie 1922.
[2] „Contimporanul", III, nr. 46, 1924. V. și Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, 1969, p. 547—548.

turile românești etc.). Asocierile sînt cam bizare, între romantism, bizantinism, artele populare... Tendința e de natură futuristă (preferința pentru tehnică), mai evidentă încă în revista „75 H.P." („număr unic, octombrie 1924"), unde se adaugă însă ideea „invenției": „Artistul nu imită, artistul creează / ...Inventează, Inventează / ...Arta surpriza / Gramatica logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe / ... Stenografie astrală să vie... / Metalic lepădarea formu- / lelor purgative și cînd"...

Elementele futuriste și constructiviste sînt mai clar conturate în revistele „Punct" și „Integral". Aici citim următoarele: „*Trăim definitiv sub zodia citadină. Inteligență — filtru, luciditate — surpriză, Ritm — viteză*" etc. În schimb accentul antiindividualist e mai pronunțat: „*Hipertrofia eului* ne-a devalorat monedă fără etalon. Ce inflație de genialitate"... Se vor „beton armat", „mecanici pasionați de o preocupare. ATÎT".[1] Tehnica se îmbina cu resurecția instinctului liber. Antiindividualismul vizează, desigur, arta „sentimentală", învechită. În același an (nr. 4), Ilarie Voronca oferă o explicație mai didactică a programului constructivist: „Îndepărtarea oricărui *subiectivism, integrarea* portretului, peisajului, naturii moarte, *nu ca expresie de suflet*, ci ca existență materială, organică, iată în nucleu doctrina realizării contemporane".[2]

O revoltă „totală" (deși preia moștenirea celorlalte grupări avangardiste, românești și străine) o aflăm în revista „unu", întemeiată totuși, la rîndul ei, pe niște concepte, între care unele, foarte adecvate, din psihanaliza freudistă. Sașa Pană (era medic) pronunță public discursuri despre Freud, dar freudismul îi e mai apropiat lui Geo Bogza, în propria revistă „Urmuz" (care precede revista lui Sașa Pană) în colaborările sale la „unu", în volume ca *Jurnal de sex*, *Poemul invectivă*. Accentul se mută firesc în interior, pe instinct, dar și pe eul, subconștient ce-i drept, iar mai tîrziu chiar pe individual, „individualism" etc.

[1] „Integral", I, nr. I, 1 martie 1925. Sașa Pană, *Idem*, p. 552—553.

[2] *Idem*, p. 554.

Dar s-o luăm sistematic. Un rol însemnat în propagarea „Avangardei" în general, a suprarealismului în special, îl are Geo Bogza, care în 1927 scrie la „Cîmpina" lui Al. Tudor-Miu. O rubrică a revistei se numea *„Avangarda ; rubrică pe care nimeni nu-i obligat s-o citească.* Tot aici e anunțată viitoarea revistă „Urmuz", care va fi direcționată de George Bogza și care apare într-adevăr la începutul lui 1928, avînd drept colaboratori pe Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu (St. Roll), Victor Brauner (cu pictură), Paul Eluard, Tristan Tzara, Marinetti (ultimii trei în limba franceză). Articolul de fond se intitulează *Urmuz :* inventatorul prozei absurde e comparat cu Isus, un mare mucenic, deschizător de drumuri. Nonconformismul e și aici atitudinea esențială, la care se adaugă o senzație de cutremurare cosmică : „Dar noi care simțim frigul pătrunzîndu-ne ascuțit, nevoie de reacționare. Și atunci : mișcare, multă mișcare. Nașterea constructivismului, suprarealismului și celorlalte isme dinamice, necesare vieții noastre amenințate cu înghețul.

Cei cărora falsul soare le e suficient, privesc această vertiginozitate de linii, cuvinte, sunete, culori, nedumeriți și exclamă : Nebunii.

Să le fie de bine.

Lor și tovalului sufletesc care-i menține fără nici un pericol în frigul *banalității și a locului comun".* Numerele 3, 4, 5 le scrie numai Geo Bogza și Al. Tudor-Miu : versuri, proză, critică, reclamă (admit numai revistele de avangardă : „Contimporanul", „Integral", „75 HP" și „Biletele de papagal", revista lui Arghezi, din care însă exclud, ca neavenite, colaborarea lui Sadoveanu și Otilia Cazimir). Din unghiul doctrinei, aici apar cu evidență elementele suprarealismului propriu-zis :

„Pentru *visurile* noastre
Realitatea
Este *ucigătoare* ca o ciupercă otrăvită"

(nr. 3). Iar în nr. 4, tot Bogza scrie în poemul *Olga :*

„Îmi reamintesc capitolul acesta moale precum
Craniul copiilor nou născuți
Și *teoriile lui Freud*

Și pe Weininger
Sinucisul din Germania"...

Un cult are Bogza pentru Ilarie Voronca, despre care va scrie elogios în mai multe rînduri și de care se va despărți în 1947 (prin articolul *Între mine și Ilarie Voronca*) dar căruia îi dedică aici (nr. 4) poemul *PIEDESTAL*:

„Te pipăi voronca pe meridianul parisului
Simt în veac pașii tăi de inovator".

În anul 1928, George Bogza colaborează simultan (în afară de „Urmuz") la „Cîmpina", la „Bilete de papagal" (cu versuri în maniera *Florilor de mucigai*), iar apoi și la „unu", revista lui Saşa Pană.

Vom discuta acum cîteva „manifeste" din „unu", elocvente pentru orientarea și mutațiile ce se petrec, treptat, în estetica suprarealiștilor. Primul (nr. 1) e compus de Saşa Pană sub formă unui poem — enumerare de nume, termeni, exprimînd „tradiția" de la care se revendică (aproape exclusiv avangardistă, la care se adaugă temporar Arghezi și Brâncuși):

„cetitor, deparazitează-ți creierul / strigăt în timpan / avion / t.f.f.-radio / televiziune / 76 h.p. / marinetti / breton / vinea / tzara / ribemont — dessaignes / arghezi / brâncuși / theo van doesburg / uraaaa uraaaaaa / uraaaaaaaa".

Negarea valorilor anterioare e mai radicală decît oricînd înainte:

„arde maculatura bibliotecilor / a. et p. chr.n.".

Pentru programul din primii ani ai revistei, cel mai bine articulat ne apare eseul lui Gh. Dinu *Lampa lui Aladin* (nr. 12, an II, aprilie 1929) care denotă inconformism consecvent, negarea tuturor formelor stagnante (chiar a celor suprarealiste), insurecție estetică neîntreruptă:

„Ne place să avem cea mai flagrantă lipsă de concesie servită în dumicații moi pentru *gingiile stirbe*... Ne îndepărtăm și refuzăm să sfîrșim în marele rîntaș literar... În aparatul nostru virtual, *concesia neexistînd nici față de noi*"... O altă propoziție, deși în cuvinte elevate și subtile, ascunde sensul cel mai negativist

C-da 155 coala 17

Scanned with OKEN Scanner

al suprarealismului, sînt înlăturate atît raţiunea (inteligibilitatea) cît şi limbajul, socotit o formă care sufocă trăirea (inexprimabilă): „Cel mai bun poem e acela care-l ştii doar tu, celelalte nu-s decît unele cu asemănare şi de aceea le iubeşti"... Teroarea cosmică şi defularea freudistă constituie aportul lui Geo Bogza, exprimat atît în poeme („A iuu herdolei / cîinii mei / fiţi acum în astă seară / urlătorii din afară / gîtul vostru în inele / către stele / ham ham ham / din lătrări epitalam / să n-audă Dumnezeu / ce fac fiicei sale eu / ...Să bem la moartea ei un cer cu vin / din cupa ţîţelor — Amin"), cît şi în articole ca *Exasperare creatoare* (an IV, nr. 33, 1931): „Ne lipseşte facultatea de a putea ignora cu candoare gustul unor adevăruri de acid sulfuric. Pleoapele noastre închise măresc mai mult aciditatea imaginilor. Masa, deasupra căreia scriem, e un rug. Dacă alţii îşi caută prin scris un drum şi un sfîrşit de satisfacţii, noi, care ştim, care avem conştiinţa chinuitoare a existenţei noastre de aici pentru o singură dată, că numai acum în întreaga scurgere a timpului ni se permite să vorbim, înainte de a intra din nou în marea tăcere, ne este cu neputinţă să ne desconsiderăm tragedia existenţei, să ne mulţumim cu paleative, să ne pretăm la morfolirea aceloraşi teme, variind între idilă şi adulter, vrem altceva, o *necesitate organică* — poate *izbucnirea* în clipa aceasta şi în noi, a tuturor durerilor acumulate de fiinţă în atîtea miliarde de ani — , ne face să ne răscolim în adîncuri, să ne spunem totul într-o fărîmare a lumei ca a unei oglinzi, tot ceeace s-a ocolit, tot ceeace a fost deasupra oamenilor ca o vrajă şi ca un jug, să gustăm din tăria lumii ca dintr-un sublimat, fără a ne conserva; fără a ne teme că am putea sfîrşi într-un fel pe care restul oamenilor l-ar numi catastrofă".

Interpretări similare vom întîlni într-o caracterizare tîrzie, aparţinînd lui Saşa Pană: „De la primele fraze" (ale avangardiştilor — n.n.), cititorul observă „că se află în miezul unor mişcări iconoclaste, virulent neconformiste, protestatare, antiburgheze, potrivnice artei sclerozate... Iar rolul tot mai mare acordat de dadaişti şi, mai ales, de suprarealişti subconştientului — în dau-

Scanned with OKEN Scanner

na logicului — e o componentă ce trebuie reținută, fiind din cele mai caracteristice ale modernismului. Pentru poetul suprarealist, poezia a însemnat *eliberare*, și fiecare *nou poem o experiență în plus*" [1]. La fel explică în memoriile sale: „Îi vorbesc despre paralogisme, antiliteratură, literatura absurdului, vise, Freud și că *în fiecare din noi există mai mulți inși*" [2]. Ultimele cuvinte sînt definitorii pentru tendința de *eliberare* prin poezie a stărilor, variate, nestructurate, ale subconștientului. Dar unul din manifestele publicate în ultimii ani, semnat de M. R. Paraschivescu, exprimă o întoarcere la *individualism*, e drept după desființarea tuturor normelor anterioare: „*Curent* e însă un fel de-a zice, suprarealismul fiind un *egocentrism*, și o relevare a unor *personale refulări*, de unde caracterul strict de *individualism* și lipsa posibilității de creare a unei școli, a unui *curent*"... Este mai mult un deziderat, în realitate suprarealismul românesc s-a caracterizat mai curînd printr-o uniformitate de viziune și limbaj, iar cînd au apărut *individualitățile*, *originalitățile*, ele se rupseseră, practic, de ideologia avangardei. Chiar adepții cei mai fervenți ai suprarealismului, ca Geo Bogza, și-au format un stil propriu abia atunci cînd s-au dezis de avangardism, în cazul lui Bogza începînd din 1933, cînd editează revista „Viața imediată" și cînd trece la elaborarea cunoscutelor și apreciatelor reportaje despre: *Lumea petrolului*, *Tăbăcarii*, *Țara de piatră* etc. Apăruseră la orizontul istoriei curente încă mai violente în raport cu valorile anterioare și cu libertățile omului, violență care trecea deja din teorie în practica istorică. Unii dintre avangardiști au simțit nevoia să se întoarcă de la haosul limbajului suprarealist la unul mai coerent, să militeze astfel pentru conservarea unor profunde structuri și valori ale trecutului, amenințate cu dispariția în neant și întuneric. Iar una dintre aceste valori era însăși *originalitatea*, *individualitatea*, cucerită în spiritul românesc prin eforturi succesive, reluate și susținute de mai multe generații de intelectuali, timp de aproape două veacuri.

[1] *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, p. 40.
[2] Saşa Pană, *Născut în '02*, p. 310.

Scanned with OKEN Scanner

XVII. *VIZIUNI COMPLEXE, INTERPRETĂRI NUANȚATE*

Epoca era mai bogată decît curentele extremiste, care interpretau originalitatea în chip excesiv, fie exacerbîndu-i rolul, fie negîndu-i orice valoare. Se poate desprinde un lot mare de concepții, idei, opinii, aparținînd unor autori prestigioși — scriitori sau critici — proveniți din grupări diferite, dar care se unesc prin tendința de a înțelege nuanțat originalitatea operei de artă și raporturile ei cu alte dimensiuni ale fenomenului estetic. Ne gîndim, mai întîi, la criticii de metodă estetică: G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius (ei erau și criticii activi ai epocii, care au contribuit decisiv la selectarea valorilor autentice, profunde și originale), apoi la critici de varii orientări ca Paul Zarifopol, Mihai Ralea, care sînt îndeosebi teoreticieni și cărora li se pot adăuga un Liviu Rusu, Al. Dima sau critici care debutau în ultimii ani interbelici, unii din școala călinesciană ca George Ivașcu, Al. Piru, Adrian Marino etc.

Pe de altă parte, semnificația conceptului de originalitate se amplifică și îmbogățește cu observațiile marilor scriitori de la Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, la Tudor Arghezi, Ion Barbu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Al. A. Philippide, Ion Vinea, Camil Petrescu ș.a... Artiști prin vocație, profesioniști și maeștri ai scrisului, ei simțeau și cunoșteau cel mai bine în ce constă originalitatea unei opere, încît și-au publicat adesea opiniile, iar unii ca Blaga, Al. A. Philippide, Camil Petrescu au încercat să le și teoretizeze sistematic. Aportul lor, divers, inedit, se distingea printr-o viziune complexă și nuanțată a fenomenului artistic, prin ecuații uneori surprinzătoare între diferitele categorii estetice, prin toate acestea contribuind la pregătirea conștiinței culturale pentru noi sinteze de mare anvergură, una dintre acestea fiind chiar opera teoretico-estetică a lui Lucian Blaga. Din experiența lor se deduce concluzia că opera de artă e un fenomen

Scanned with OKEN Scanner

mult mai complex și mai bogat decît îl poate defini conceptul de originalitate, deși acesta rămîne primordial în caracterizarea valorilor artistice moderne.

a) *Critica democratică și estetică*

1. *PAUL ZARIFOPOL* era cunoscut ca inconformist, ca adversar al stagnării în artă, ca adept al noutății și originalității,[1] ca un „spirit modern", ale cărui idei coordonatoare ar fi „anticlasicismul, autenticitatea valorii, arta ca domeniu de sine stătător".[2]

Într-un eseu intitulat *Lucruri sfinte*, dezvoltă o comparație, bine argumentată, între spiritul clasic și spiritul modern. „Sufletul omului vechi se închină *imobilității*. Pentru dînsul *fixitatea* era fetiș, iar *schimbarea* — răul radical." În societățile „civilizate", adică moderne, „imobilitatea își pierde prestigiul. Omul își ia voie să fie inteligent și curios, pierde respectul stupid pentru valori pretinse eterne, se îndrăgostește de *noutate*". Exemplifică, sugestiv, cu cetățile grecești din sec. VI — a. Ch., cu unele tendințe din împărăția romană, cu orașele italiene care au pregătit Renașterea... Mișcarea ar fi culminat „în omul actual, care a moștenit, acumulat, avutul acelor civilizații revoluționare. Și regulat flașneta moraliștilor se înființează ca să deplore pieirea virtuților străbune": Ironia și polemica vizează curentele tradiționaliste din epocă: „forme și norme vechi și moarte pot să umble ca stafii și să învenineze realitatea nouă și vie".[3]

Vorbind despre clasicism, îl califică tendențios „botnița clasicistă": „Generalitate și abstracție, antipatie radicală pentru *individ*, prin urmare pentru detaliul

---

[1] Într-un articol: *Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol*, din volumul său *Ipoteze de lucru*, București, 1981, Al. Paleologu propune un Paul Zarifopol mult mai complex, filozof din speța panteiștilor, reflectat astfel în unele eseuri tîrzii, în parte nepublicate pînă azi.

[2] Paul Zarifopol. *Pentru arta literară*, București, 1971. Prefață de Al. Săndulescu, p. XXXI.

[3] *Din registrul ideilor gingașe* (1926) în vol.: *Pentru arta literară*, București, 1971, p. 23, 24, 29.

Scanned with OKEN Scanner

concret, pentru surprizele de linie și coloare... un stil numai din *concepte*, scurse de tot sucul impresiilor..." Asociază gîndirea clasică, uscată, rigidă, cu ideologii moderne, ca de pildă „viața Germaniei perfect industrializate de astăzi"... unde se constată „aceeași *disciplină*, aceeași gîtuire a individului prin obiectivitatea socială"... etc.[1] Un eseu se intitulează: *Neînțelegeri inocente între public și artiști*, în care arta e definită ca „rezultatul unei experiențe eminent subiective", încît „nu există nici un drept *obiectiv* de a interveni în judecarea lucrărilor artistice"[2]; un altul se cheamă *Banalitatea în artă* („banalitatea e păcatul primordial al artistului"). Aceeași poziție anticlasică (dar cu reflexe ideologice contemporane) o întîlnim în *Publicul și arta lui Caragiale*. Într-un articol bine gîndit, ironizează teama și slugărnicia față de cultura apuseană, care amintește de vechea supușenie în fața turcilor. „Cred că un român poate, astăzi, spune liniștit că o pagină a lui Arghezi e superbă, că un pamflet întreg al lui Courier sau al lui Veuillot e nesărat, sec, nul. Aceasta, nu de alta, ci numai pentru că are să judece creații de aceeași intenție și nu oameni, cariere, glorii... Atît ar mai trebui, să ni se conteste dreptul la simpla logică, după ce am făcut România-Mare".[3]

Într-o serie de eseuri tîrzii, Paul Zarifopol încearcă o teorie a raportului dintre original și obiectiv, dintre *Eu* și *societate* sau *univers*, teorie numită de Al. Paleologu „ontologia contemplativă" sau cum a numit-o Zarifopol însuși „teoria pură". El vorbește de „eul supra-empiric", sau de „eul profund", care, deși „ne prescrie să luăm viața înțelept și eroic", nu se confundă cu individualismul superficial, ci tinde spre „topirea ființei noastre în nimicul mut și indiferent". O viziune panteistă, menită să reducă din pretenția de independență, sau de antropocentrism a omului modern și să amendeze pornirile cu orice preț spre o zgomotoasă, superficială originalitate.[4]

---

[1] *Din registrul ideilor gingașe*. *Idem*, p. 48, 49,50.
[2] *Idem*, p. 151.
[3] *Idem*, p. 176.
[4] Al. Paleologu. *Op. cit.*, p. 118—143.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI RALEA era un critic și teoretician cu înclinații profund democratice, moștenite în parte de la „Viața Românească" unde colabora ca redactor și ca membru al grupării, conducerea revistei fiind preluată de el însuși după retragerea lui Ibrăileanu. Ralea tratează în critica sa teme variate, de literatură clasică și modernă, de la Voltaire, Diderot, Rousseau la V. Hugo, Zola, A. France, Gide, Proust și Romain Rolland; probleme de teorie literară ca *Etnic și estetic, Militantismul artistic, Contradicțiile interne ale romantismului*; se implică în polemici de filozofia culturii, formulează previziuni despre arta viitorului. În dispută cu estetismul, el intervine, pe linia poporanistă, cu idei profunde despre raportul dintre național, universal, individual, sau estetic, moral, etnic. „Arta — scria Ralea — nu poate fi separată de restul personalității. Personalitatea umană e un întreg armonios în care fiecare funcțiune depinde de cealaltă." [1] Iar dacă opera de artă e un „fenomen individual", „tot așa arta ca fenomen colectiv nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului. O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sînt societățile firești în care trăim, are o anumită structură sufletească". [2] Individualul cu naționalul nu se exclud. Goethe, Hugo, Dickens sînt la fel de talentați, de profunzi, dar se deosebesc unul de altul. Ce i-ar deosebi? „Desigur, în primul rînd o anumită *organizație individuală*, psihică și fiziologică. Dar, fără îndoială, în al doilea rînd stilul național, adică reacția lor specifică în fața lumii și a vieții. Fiecare om, cu atît mai mult artistul (aceasta e o banalitate) are în el *două euri*: unul *individual*, altul *social*". Omul se opune omenirii, universalului adică, „prin structura sa limitat-socială într-o națiune", dar se opune și celorlalți compatrioți ai săi prin „ceea ce are el ireductibil personal față de sînul propriei sale națiuni". [3] Nu trebuie dedus, însă, că între individual și etnic e o

---

[1, 2] M. Ralea, *Portrete. Cărți. Idei*, București, 1966, p. 216, 217.
[3] *Idem*, p. 223. V. și Roxana Sorescu, *Interpretări*, București, 1979, p. 231, unde se referă la același raport în *Prelegeri de estetică*.

Scanned with OKEN Scanner

contradicție ireconciliabilă, dimpotrivă, etnicul completează biografia individualității: „Cînd introducem «specificul național» nu facem altceva decît să completăm definiția talentului". „Artistul pur" sau „numai individual" poate ajunge la sterilitate, întrucît nu e în contact cu existența. „Talentul său moare încet de inaniție... Ceea ce e *individual* e pieritor. Numai ceea ce e *colectiv* e durabil". În fine, M. Ralea află o definiție sugestivă a elementului specific național: „Stilul național, în ceea ce are în același timp special (față de omenire) și în general și omenesc (față de individ) găsește exact acel loc geometric între *tipic* și *caracteristic*, care constituie arta mare". [1]

Nu trebuie să uităm, însă, că ne aflăm într-o epocă de mari dezechilibruri sociale, morale, ideologice, încît multe din ideile și formulările lui M. Ralea (critic militant, colaborînd în epocă și la revistele socialiste) sînt ecouri sau replici la evenimentele zilei. El constată că valorile individuale și originale nu-și mai merită numele în contemporaneitate, date fiind condițiile de organizare și control (prin excesiva mecanizare) ale societăților burgheze. Expansiunea ideologiei și a practicii fasciste le face de asemenea inutile. M. Ralea caută și prevede soluții noi, noi structuri fenomenului artistic. El vorbește de „estetica militantă", de o posibilă literatură, adaptată din nou idealurilor morale și sociale, care „să se inspire din tendințe colective, să reflecteze mai mult viața grupului decît a individului... care să tindă către o revenire la surse naturale și care să împrospăteze arta". [2] Pe de altă parte, reabilitează valorile permanente, absolute, și le contrapune „pornirilor anxioase", „bestiale" ale vremii. Sîntem în 1942 (data articolului) și M. Ralea înțelege să sublinieze, dincolo de originalitatea operei de artă, elementele care o fac eternă, activă, rezistentă în conflictul cu mentalitățile anticulturale. „Să scoatem din anacronismul lor de o clipă valorile estetice. Să le opunem dîrz decadenței unei lumi. Misiunea lor va fi covîrșitoare". [3]

[1] *Idem*, p. 224.
[2] *Idem*, p. 256.
[3] *Idem*, p. 257.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU RUSU debutează cu studii de psihologie (*Selecția copiilor dotați*, 1929) și evoluează spre teme de filozofia artei: *Essai sur la création artistique* (1935), *Logica frumosului* (1946), *Estetica poeziei lirice* (1937, ed. II — 1944, ed. III — 1969). Cu lucrarea despre „creația artistică", subintitulată: *Contribution à une esthétique dynamique*, își trece teza de doctorat la Paris, cu Charles Lalo, și intră în atenția esteticienilor europeni. Petru Comarnescu observa în această lucrare o nuanță vitalistă, de înrîurire bergsoniană. Într-adevăr, autorul încearcă o modificare de perspectivă în raport cu estetica mai veche, de la operă la creator. Estetica tradițională promova o viziune statică a operei de artă, privită ca dat fix, ontologic sau ca obiect de contemplație. Liviu Rusu propune ca obiect al cercetărilor estetice — procesul de creație, „l'attitude créatrice": „Noi sîntem convinși că punctul de plecare al unei estetici aprofundate nu trebuie să fie obiectul artistic în el însuși... ci procesul creator în funcție de opera de artă. Cu alte cuvinte, opera de artă rămîne totdeauna în prim plan; însă nu opera imobilă, izolată, ci opera în evoluția sa, din momentul conceperii ei pînă la realizare. Altfel spus, punctului de vedere static, noi credem că trebuie să i se substituie un punct de vedere dinamic". De principiul dinamismului e pătrunsă și *Estetica poeziei lirice*, cea mai apreciată dintre lucrările sale, în care avansează inedite considerații asupra genurilor literare, asupra genului liric în special. Aici sînt elocvent formulate și opiniile sale despre originalitatea operei de artă. „Orice operă de artă are o bază existențială. Prin existență înțelegem raportul constant dintre *eu* și *lume*, care, în fondul lor adînc, formează o unitate nedespărțită. Opera de artă rezultă din intenționalitatea *originară* a *eului*, care își scrutează propriile-i adîncimi spre a le descifra sensul și spre a le exprima în forme concrete, durabile. Prin pătrunderea în *sensurile eului* se dezvăluie sensul lumii și deci al întregii existențe. Acesta este principiul fundamental de la care pleacă lucrarea de față".[1] Poezia ar fi expresia *eului originar*, disociat de *eul empiric*,

[1] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ed. III, 1969, p. II.

Scanned with OKEN Scanner

superficial, comun tuturor oamenilor. Deşi opusă conceptualizării, logicii mecanice, poezia implică totuşi o logică a sa, specială. Deşi izvorîtă din straturile subconştientului, poezia nu este iraţională, ci dimpotrivă, denotă o raţionalitate exemplară, întrucît ea vizează organizarea haosului de impresii (propriu *eului empiric*) în lumina unui sens existenţial". Eul mai este denumit „un nucleu unitar individualizat şi tradus în conştiinţă din fluxul vieţii şi existenţei".[1] Eul originar nu e însă opus naturii, ci dimpotrivă, este „adînc înrădăcinat în stratul adînc al existenţei", el „păstrează însuşirea dinamică a fluxului din care s-a cristalizat", e activ, e „act", „o trăire intenţională care animă toate manifestările noastre sufleteşti".[2] *Eul originar* nu reprezintă încă un sens *personal*, inedit, relativ, ci unul obiectiv şi impersonal, „esenţialităţile" existenţei. „Personale" sînt mijloacele prin care artistul, depăşind *eul empiric*, ajunge să releve „*eul originar*". „În aceasta constă «originalitatea» lui. Însă adevăratul artist redă prin mijloace personale totdeauna un fond impersonal şi deci general-valabil".[3]

Se observă şi la Liviu Rusu o rezervă faţă de tendinţele spre un inedit fără adîncime, spre originalitate de suprafaţă.

AL. DIMA, autorul unor studii de estetică şi de filozofia artei, spirit sistematic, care lua în discuţie toate elementele operei, afirma şi el relaţia eului creator cu existenţa, dar sublinia totodată că „în creaţie se oglindeşte... *o personalitate precisă*, care intuieşte şi exprimă datele realităţii într-un *stil propriu*, accentuînd — în cel mai ascuţit mod — *momentul indiyidual*".

Critica estetică este un termen prin care sînt definiţi global criticii, altfel, reprezentînd fiecare o personalitate distinctă ca VLADIMIR STREINU, ŞERBAN CIOCULESCU, GEORGE CĂLINESCU, POMPILIU CONSTANTINESCU, PERPESSICIUS, TUDOR VIANU... Spirite înzestrate cu un acut simţ al valorilor, atît clasice, cît şi moderne, chiar moderniste. Aportul lor la dezvoltarea literaturii interbelice a fost mare, iar la se-

[1,2] *Idem*, p. 92, 93.
[3] *Idem*, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

lectarea valorilor artistice din această epocă, a fost chiar decisiv. Au știut să citească și să intuiască elementul original din opera fiecărui scriitor, au izbutit să-i releve fiecăruia personalitatea, semnificațiile, profunzimile. Au făcut operă de cronicar, dar n-au evitat, cînd era nevoie, articolul polemic și eseul teoretic. Din volumele lor se pot extrage multe observații sugestive pe tema originalității operei de artă. Au abordat, în același timp, problemele criticii, raportul dintre subiectivitate și obiectivitate în critică, dintre critica artistică și critica ideatică. Într-un asemenea eseu *(Problema criticei literare)* Vladimir Streinu propunea un „limbaj critic" în care *ideea* să coexiste cu intuiția proprie criticii artistice.[1] Șerban Cioculescu, George Călinescu vor avea fiecare teoria sa asupra criticii estetice.

Esențial rămîne efortul lor de a descoperi și formula plastic aportul original al marilor scriitori din epocă la creația literară, privită de ei, în primul rînd, ca o creație artistică și ca un act de îmbogățire a formelor poetice, a limbajului artistic în genere. „Dacă semnul marilor poeți este limba proprie, atît Eminescu cît și Arghezi au un mod personal de expresie, au creații de cuvinte și forme particulare de limbaj poetic și pun în strălucire un vocabular specific într-o sintaxă specifică... Eminescu — scria în continuare Vladimir Streinu — își trage originalitatea limbii sale din cronici și hrisoave de voievozi ; Arghezi, din ceasloave sau cazanii, cîteodată ereticești..." Iar despre Ion Pillat scrie, în termeni definitorii și precișii, Pompiliu Constantinescu : „Dacă denumirea de poet al experiențelor formale se justifică din abundență, prin indicarea naturii elegiace a liricii pillatiene am determinat și vibrația ei *diferențială* și chiar universul moral în care se mișcă".

Acești critici, învinuiți uneori de impresionism, aveau darul, tocmai datorită impresionismului lor, adică exdividualitatea unui scriitor ca, de pildă, Perpessicius presiei plastice, de a surprinde și exprima exact invorbind despre B. Fundoianu : „Priveliștile d-lui Fundoianu aduc un peisagiu de o rară frăgezime, imagini

[1] V. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1938.

bătute ca efigii inalterate, năzuinți de evadare și o binefăcătoare răzvrătire, tinerească și — liric vorbind — tonifiantă, în același timp. Rimbaud, Horațiu, Francis Jammes și Baudelaire își dau întîlnire în versurile acestui poet, în care patriarhalitatea suferă și se vrea violentată".

VLADIMIR STREINU, în studiul numit, definește critica literară o „estetică practică", adică nu speculativă; rostul criticii ca estetică practică este „impus de *nesfîrșita diversitate* a fenomenului de artă și respinge putința de a fi socotită drept aplecare a spiritului exclusiv teoretică" [1]. Forma, stilul, modalitatea criticii derivă din obiectul ei, din „unicitate ca obiect particular al criticii literare". În conturarea acestui obiect, Streinu se așază în descendența unor teoreticieni prestigioși de la Bacon, filozoful nominalist, la Camil Petrescu, teoreticianul autenticității: „... Gabriel Marcel afirma că însușirea de căpetenie a criticului de romane este puterea de a surprinde și izola modul individual de simțire al autorului, adică «animalitatea incognoscibilă» — cum spune Biran, adică «durata vie» — cum o numește Bergson, «sonoritatea fundamentală» cum îi zice Du Bos, «substanțialitatea» — după Camil Petrescu, «concretul necategorial» și «principiul unic» cum însine am formulat-o altădată; în sfîrșit *l'attention à l'unique*, după Gabriel Marcel, trebuie să înarmeze spiritul critic" [2]. Astfel, „datoria *unicului* cade limitativ în sarcina criticii literare", care începe cu întrebarea: „Ce este ciudat, nou, excepțional, unic în scrierea de care mă ocup?" Dintre criticii noștri, numai Lovinescu a intuit obiectul criticii, introducînd ideea „diferențierii" scriitorilor, deși el era oarecum reținut în această direcție de formația sa clasicistă și conceptualistă, apoi de teoria sincronismului, „foarte suspect de generalitate". În final, Streinu combate obsesia *perfecțiunii* operei, o rămășiță clasicistă, și propune ideea *dubletelor artistice*, a unor structuri întemeiate pe valori pozitive în conexiune cu valori negative, „perechi de

[1] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, I, București, 1968, p. 273.
[2] *Idem*, p. 289.

calităţi şi defecte", „care aproximează mai strîns unicitatea fiecărui artist în parte" [1].

OCTAV ŞULUŢIU, cronicar literar, „impersonal", care analizează opera, nu autorul (acesta îi apare prin operă) [2] este în cîteva eseuri şi un teoretician al criticii. Constată că, în anii '30, critica şi-a pierdut încrederea publicului, fapt datorat unor cauze variate: „anarhia valorilor spirituale" de după război, „scepticismul postbelic", „industrializarea literaturii", „amabilitatea", impresionismul". Discută tipurile de critică, recenzia, monografia, critica istorică. Propune o critică autoritară, „dogmatică", dar termenul are un sens aparte în viziunea sa. Ea presupune *gust, criterii sigure* de judecată. „Dogmatismul... nu este o aplicare rigidă a unor legi aprioric. E dimpotrivă o verificare a operei prin *propriile intenţii ale autorului* şi prin acele criterii care au fost găsite valabile pentru orice creaţie de pînă astăzi" [3]. Criteriile sînt trei: *etnic, estetic, metafizic.* [4] Că „dogmatismul" este un termen neinspirat, neadecvat criticii sale, receptivă la valorile originale, se poate observa citindu-i cronicile, care dovedesc o mare comprehensiune faţă de varietatea operelor create în vremea sa. De altfel, într-un eseu intitulat *Poeţi şi poezii* (1939), declară că poezia „nu poate fi înţeleasă decît de la caz la caz. Ea nu poate fi judecată după reguli şi canoane generalizante. Fiecare poet trebuie înţeles şi confruntat cu *legile lui proprii*. Realizarea lui trebuie verificată cu intenţiile lui intime şi frumuseţea operei lui controlată *după singură personalitatea sa*". ... „Ar trebui scris un imn pentru *unicitatea* şi *varietatea poeziei*, realitate vie cu o *indefinitate* de *posibilităţi şi realizări*" [5]. Iar mai departe: „Nu' există o poezie, ci zeci, sute şi mii de poezii, *după cîţi poeţi au fost şi vor mai fi încă*. ... Aceeaşi ca noţiune abstractă şi convenţie a spiritului uman, în conţinut, formă şi esenţă, poezia e asemeni lui *Proteus*, ambiguă, nestatornică

---

[1] *Idem*, p. 297.
[2] Octav Şuluţiu, *Scriitori şi cărţi*, ediţie şi prefaţă de N. Florescu, Bucureşti, 1974, p. VII.
[3] *Op. cit.*, p. 34.
[4] *Idem*, p. 36.
[5] *Idem*, p. 53—54.

și capricioasă ființă luînd mereu alte și noi înfățișări"[1]. „Aceeași ca noțiune abstractă, formă și esență"... Să reținem această sintagmă, întrucît ea spune mai mult despre viziunea criticului Șuluțiu asupra originalității. În plus, ea tinde să delimiteze, să hotărască logic sensul termenului de originalitate, care, între războaie, ajunsese să îmbrace tot felul de înțelesuri. Octav Șuluțiu este și autorul unui frumos eseu despre *Noutate și originalitate* (1934), în care se străduie să adune într-o noțiune strînsă sensurile originalității, amenințată, în epocă, de pulverizare semantică. Se observă chiar o anume rezervă față de originalitate, înțeleasă prea mult ca *noutate*, un termen care nu-i spune nimic sub raport axiologic: „La un moment dat (după război — n.n.) *criteriul noutății* a fost atît de exagerat încît orice *nebunie a individualismului anarhic* era luată drept bună, pentru singurul motiv că putea trece drept o *noutate*"[2]. Dar noutatea nu trebuie confundată cu *originalitatea*. Noutatea este „revelația unui lucru" încă necunoscut de un subiect. Odată revelat, el trece imediat în masa lucrurilor cunoscute, nu ne mai spune nimic durabil, consistent, mereu valabil. *Originalitatea* este altceva și criticul o releagă de sensul ei etimologic, într-un chip, însă, personal, inteligent. „Căci originalitatea vine de la origine și originea este sursa unui fapt sau obiect. Originalitate e deci *ștampila* pe care o lasă asupra unei realități anumite *cauza ei, autorul ei.* O operă originală e operă nu *nouă*, ci operă care izbește din primul moment prin prezența în ea a originii sale vii, a autorului"... „Tendința de *a fi original nu* e deci dorința *de a fi nou*, sau *unic*, ci de a imprima tuturor gesturilor tale *marca propriei tale personalități*"[3]. Noutatea, de fapt, nici nu e posibilă, ca noutate absolută. Ideile, complexele, sintezele de elemente din care se compune realitatea percepută de conștiința umană sînt limitate. Ceea ce pare nou este recombinarea acestor „sinteze de elemente", a ideilor, omenește limitate. *Noutatea* e o *noutate veche*. Alt-

[1] *Idem*, p. 53—54.
[2] *Idem*, p. 20.
[3] *Idem*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

ceva este *originalitatea*, ea are un sens axiologic: „în fenomenul originalității *nu interesează noutatea* lucrului, ci *trăinicia lui*. Pentru că o operă originală nu se teme de repetire. Dimpotrivă, numai *o îndelungată repetire* poate scoate mai bine în evidență originalitatea unei opere și *valoarea bazată pe originalitate* crește la o cunoaștere repetată". În originalitate avem „doi timpi": „în primul, artistul creează o sinteză nouă de elemente; în al doilea, el dă acestei sinteze un fond personal adecvat". Fondul, în genere, e vechi, forma e nouă, dar insuficientă ca semnificație. „Opera de artă, care e o conjugare a fondului cu o formă, trăiește numai prin personalitatea care a creat-o... Ba chiar personalitatea artistului e amestecată în întreaga operă de artă, cum e amestecat sîngele în corpul omului. Ei bine, această circulație a personalității creatorului în opera sa constituie *originalitatea* unei opere". [1]

Mai departe spune că fondul operei e același pretutindeni, adică marile probleme, idei, întrebări ale umanității. Dar „fondul acesta capătă valoare prin adecvarea lui la o formă nouă"... „*Originalitatea*... e manifestarea viguroasă a unei personalități care fecundează fondul prin formă... *Originalitatea* e deci mai mult decît noutatea pe care o cuprinde și căreia îi dă un înțeles" [2].

2. *G. Călinescu. O înțelegere mai nuanțată a originalului.* Călinescu își începe, se știe, cariera critică în deceniul al 3-lea, iar în deceniul următor personalitatea sa atinge apogeul cu lucrările despre Eminescu și Creangă, cu *Principiile de estetică* și cu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Problema raportului dintre original și universal, dintre particular și general în opera de artă, relația dintre tradiție și imitație sînt centrale și în gîndirea sa. În vremea cînd își scria primele articole de critică și istorie literară, marile curente ale veacului erau deja constituite, ajunse la maturitate, asimilate de conștiința literară: poporanismul, modernismul, estetismul, chiar curentele tradiționaliste. Criticul meditase asupra marilor între-

[1] *Idem*, p. 23.
[2] *Idem*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

bări ale culturii moderne, demersul său se remarcă de la început prin tendința de a sintetiza diversele orientări într-un mod de gîndire complex și totodată personal. Termenii de individual și universal, original și tradițional apar simultan în critica sa, cu accente uneori mai pronunțate pe primul, alteori pe al doilea termen, dar totdeauna cu grija de a le corobora.

Fără să înlăture cu totul aspectul originalității, al noutății, va milita, mai tîrziu, pentru o literatură universală, clasică, în care vede o culme pe care trebuie s-o atingă orice cultură majoră.[1] Totuși Călinescu nu a justificat și imitația, ori livrescul pe care le-a combătut în numeroase ocazii. „De cîte ori întîlnim **un poet mare — scrie undeva — dăm de atîta sinceritate a *strigătului*,** de atîta nevoie de a pune în ritm numeric și durabil *propria lui ciocnire cu viața*, încît nu mai încape îndoială că poezia se bizuie pe adevăr. Cînd într-un poet, cu oricîte mătăsuri și argintării exterioare, nu găsești acel *puls al vieții adevărate*, ai de-a face cu un poet minor"[2]. Sau tot acolo, împotriva poeziei ca „produs de laborator": „experiența istorică ne arată că marea poezie a crescut ca o buruiană frumoasă și amară pe locul unde *viața* era mai clocotitoare și mai chinuită de probleme"[3].

Așadar, „inspirația, *originalitatea*, într-un cuvînt, e totul"[4] și actul creației este prin excelență antinormativ, sau altfel zis nu există decît norme cu aplicare unică, alta pentru fiecare operă de artă. „Normă în estetică nu există decît ca un fel de a defini spiritul în atitudinea de a prețui... La drept vorbind, «norma» pe care o descoperim în opera artistică e valabilă o singură dată, acolo, încît de fapt nu mai e o normă efectivă, ci una ideală. Sensul nu e: alt artist urmînd aceleași reguli va face bine, ci: același artist, dacă s-ar afla în împrejurarea de a face din nou aceeași operă, ar face-o după aceeași *normă proprie*. Dacă folosul nor-

[1] Paul Georgescu, *Polivalența necesară*, București, 1967, p. 142—143.
[2] *Ulysse*, București, 1967, p. 417.
[3] *Idem*, p. 417.
[4] *Idem*, p. 424.

mei e nul, în schimb neajunsul esteticei normative e mare" [1]. Dar originalitatea nu se confundă la George Călinescu cu elementele de suprafață, cu ineditul exterior, ci provine din întregul „proces structural". Un scriitor poate inventa teme noi fără să producă o operă de valoare. În schimb, un alt poet, „contemplînd cultura elină, poate întrevedea astfel străvechile închipuiri mitologice, încît acestea să capete o putere nouă de simbolizare, să devină mituri noi. Atunci cărturărismul (livrescul — n.n.) este un factor numai de provocațiune" [2]. Originalul nu e un scop în sine, ci o determinație care se leagă și chiar se confundă cu ideea de valoare. „A avea idei noi, forme noi, a fi inedit în condiția exterioară a operei de artă nu implică deloc ideea de valoare. Aceasta duce, pe de o parte, la falsa teorie a mutabilității valorilor, dovedită de data aceasta *a priori*, iar pe de alta, la o discutabilă noțiune a valorii artistice. Istoria literaturii ne arată clar cît de puțin importantă este *originalitatea* concepută ca *inedit*. Ce este original în opera clasicilor francezi (Corneille, Racine, La Fontaine, La Bruyère)?... Un autor a găsit o lume nouă de zugrăvit și o zugrăvește cu mijloace lăudabile. Dar iată, un scriitor mai dotat ia aceeași temă și cu aproape aceleași mijloace formale o tratează în așa chip, încît o epuizează, o face reprezentativă... Cînd ca critici constatăm lipsa de *originalitate* a unui scriitor, avem să spunem numai atît: că uzînd cam de aceleași mijloace ca și autorul pe care îl imită, nu dă opere superioare. Căci dacă le-ar da, imitatorul ar deveni *original* și imitatul satelit." [3] Același raționament prin care originalitatea nu are sens în afara valorii anulează, ca falsă, disputa dintre tradiționalism și sincronism. „Un om de talent este întotdeauna, prin instinct, în linia tradiției, chiar cînd unora li se pare că imită, fiindcă imitatorul fără talent e un pastișeur. Chestiunea sincronității în opoziție cu tradiționalismul e o chestiune falsă, greșit formulată, fiindcă nu există artist care să aparțină exclusiv, prin

[1] *Idem*, p. 478.
[2] *Idem*, p. 428.
[3] *Idem*, p. 463.

C-da 155 coala 18

Scanned with OKEN Scanner

temele lui, patriei." Astfel, Eminescu e un romantic și ca motive n-are nimic propriu. „Specificul lui începe o dată cu restrîngerea în cadrul europenității noastre aici. Atunci ne dăm seama că el e romantic românește, laolaltă cu Bolintineanu și cu ceilalți, că are anumite nuanțe pe care le percepem numai noi și care explică entuziasmul nostru, succesul lui. Specificul unui poet nu stă în elementele de decorație, în costumul național, ci într-un anume mod de a simți realități cosmice. Rostul unui istoric este de a determina acele imponderabile care alcătuiesc nota noastră distinctivă în omenire, de a urmări obiectiv continuitatea unei culturi (fiindcă tradiția nu e un iaz mort)." Cînd va vorbi apoi de universalitate, n-o va concepe ruptă de determinări concrete, plutind deasupra realităților particulare. Pretutindeni, efortul călinescian se orientează spre ecuații care pot surprinde relația vie dintre cei doi poli ai existentului: „Universalitatea este o *inimă individuală*, puternică și sonoră ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului precum și în viitor" [1]. Studiind, de pildă, pe Eminescu „constați că foarte multe idei sînt din Schopenhauer, dar suflul vital este altul" [2]. Urmează o demonstrație dezvoltată în care, enumerînd idei și motive schopenhaueriene, arată cît de personal, uneori chiar opus ca semnificație, sînt înțelese și întruchipate în opera eminesciană. Studiul *(Eminescu, poet național*, 1964) se încheie cu o concluzie firească despre originalitatea marelui poet: „M. Eminescu va rămîne în poezia noastră nepereche" [3].

În *Sensul clasicismului* (1946) se va ridica însă deschis împotriva tendinței abuzive din literatura română modernă către original, inedit, particular, apoi împotriva și mai abuzivei folosiri a termenului de originalitate, unicitate în poetica veacului al XX-lea, bănuind în asemenea accepțiuni o falsă înțelegere a valorilor artistice. Propune, aici, măsuri de acțiune pentru combaterea tendinței individualiste în literatură și pentru formarea unei conștiințe culturale de tip

[1] *Mihai Eminescu. Studii și articole*, 1978, p. 248.
[2] *Idem*, p. 255.
[3] *Idem*, p. 271.

Scanned with OKEN Scanner

clasic, cu accent pe universal și tipologic. „Prozatorul român are deci despre realitate o noțiune sinonimă cu contingența" și dacă scriitorul francez „ia ca pretext sau ca mijloc de reprezentare istoricul spre a formula universalul, care îi este *a priori* cunoscut", în schimb „scriitorul român încearcă a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte" [1]. Criticul forțează faptele pentru a-și clarifica ideea și intenția. În realitate, estetica particularului a fost împrumutată de scriitorul român chiar de la scriitorul modern francez, care s-a ridicat încă din sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, ca să nu mai vorbim de Hugo și de romantici, împotriva poeticii clasice. Dar Călinescu vorbește de un clasicism sui-generis, despre un clasicism ca metodă general valabilă în actul cunoașterii adevărate care „se bizuie pe universalitate... Cine cunoaște absolut-unicul nu cunoaște nimic. De altfel toată emoția literară constă în recunoașterea într-un obiect a propriei noastre ființe diversificate. Dacă obiectul ar fi *unicat*, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputîndu-și da seama de ceea ce e în afara limitelor sale". Ceea ce e just din unghiul cunoașterii. Într-adevăr, obsesia unicului duce la raționamente false, căci individualul nu se poate distinge decît în lumina universalului. E clar că G. Călinescu critică aici excrescențele teoretice ale individualismului. „Critica noastră și spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe *inedit* și urmăresc contaminațiile cu excesivă violență. Literatul face din cauza aceasta sforțări de *singularizare* în lirică și de exotizare în proză... Noi cerem «mesagii» noi." [2] Reprosul lui Călinescu vine din ideea că nu originalitatea e scopul în sine al artei, ci valoarea, iar valoarea nu se realizează în absența unei dimensiuni universale [3]. Gîndind astfel, ajunge să privească personalismul ca pe o maladie, neproductivă

[1] *Ulysse*, p. 491.
[2] *Idem*, p. 492.
[3] D. Micu, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionyssos*, București, Minerva, 1979, p. 657—708; Gh. Grigurcu, *Idei și forme critice*, București, 1973, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

estetic. „Obiectivitatea este un moment foarte greu de atins. Omul curent este violent personal și descriptiv și arhitectul rău clădește pitoresc și încărcat." [1] „Sentimentul solitudinii tragice e împărtășit de prea mulți scriitori, care cred în valoarea destinului *unic*, în absolutul fenomenalității lor. Ei nu pot convorbi, ei pot spune despre ei și, cînd întîmplarea îi aduce laolaltă, conversația e numai aparentă. Astfel, în unele ospicii decente (Edgar Poe ne-a zugrăvit unul) pacienții par absorbiți într-o convorbire amabilă și rumoarea lor produce o plăcută impresie socială. Dar apropiindu-te de fiecare, iei seama că fiecare vorbește singur. Salonul e o sumă de monologuri și visări." [2] În concluzie propune „să diminuăm, pe cît e legitim, *subiectul* și să reducem prestigiul *genialității ca proiecție a eului*"[3]. Crede în necesitatea și posibilitatea realizării unui clasicism românesc, întrucît noi „sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît mulți alții de străvechea Eladă" [4].

Dar acestea nu sînt norme de creație, ci măsuri pentru a înlătura din conștiința literară exagerările, aberațiile și superficialitatea în înțelegerea ideii de originalitate a creației. Cum G. Călinescu își elabora conceptele într-o perioadă în care domeniul culturii era străbătut de teorii estetice și filozofice violent formulate, de la avangardism la trăirism și misticism, el căuta o soluție care să evite extremele, primejdioase și simplificatoare. Nu putea admite nici o universalitate mistică, anulînd orice individualitate, nici o originalitate ca scop în sine, fără nici o atenție la universal și la structurile organizate. În *Principii de estetică* (1939) îi opune ineditului dezordonat din estetica avangardei, ideea operei ca structură, ca organizare promovînd o semnificație, „un sens". Dar aceste principii despre care vorbește nu sînt niște norme de creație (creația fiind cu totul surprinzătoare, nouă, inabordabilă cu metode pozitive, științifice), ci cîteva indicații

[1] *Idem*, p. 497.
[2] *Idem*, p. 496.
[3] *Idem*, p. 499.
[4] *Idem*, p. 500.

Scanned with OKEN Scanner

generale, utile în descrierea și meditarea fenomenului artistic. Cînd vorbește despre „universul poeziei", nu uită să spună că opera nu e un obiect definibil și reproductibil, ci doar unul care stimulează facultatea noastră de cunoaștere. Altfel, „ce e poezia însăși, e o problemă care depășește mijloacele noastre" [1]. Putem vorbi nu despre ceea ce este, ci despre „cum este poezia". Marea creație „e totdeauna revoluționară, surprinde prin *noutatea ei*, reface concepția despre lume și implicit judecă literatura veche. După apariția mișcării romantice nu mai era cu putință revenirea la clasicism" [2].

Așadar, clasicismul ar fi la G. Călinescu doar un mod de a concepe opera originală într-un cadru mai înalt de cunoaștere, în care originalitatea să nu se poată dispensa de universalitate. În plus, e o replică raționalistă adresată tendințelor iraționaliste și mistice din cultura vremii. Lucid, Călinescu prevede o originalitate în profunzime, iar nu una de suprafață și o universalitate în care să nu dispară caracterul individual, personalitatea creatoare. Ecuația gîndirii sale apare încă mai clară dacă examinăm concepția sa despre critică. Aici afirmațiile sale au putut să surprindă, invers, prin tendința lor de a justifica subiectivitatea și originalitatea în critica literară însăși, împotriva oricăror reguli de cercetare obiectivă, științifică. „Critica trebuie să fie mai mult o artă decît o știință"; „Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă"; „Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte"; „Criticul e subiectiv"... etc. Adversarii de ieri și de azi au citit cu grabă în asemenea propoziții o concepție riscantă, justificînd arbitrariul și întîmplarea în actul valorificării artistice. Examinate separat, afirmațiile sînt într-adevăr discutabile și li se pot opune replici de mult formulate în domeniul speculației. Totuși G. Călinescu nu era și nici nu voia să fie un teoretician. El, care combătuse mereu pretenția „științifică" a esteticii, a fost departe de a propune principii, „reguli" de cercetare sistematică a fru-

[1] *Literatura nouă*, Craiova, 1972, ed. Al. Piru, p. 155.
[2] *Idem*, p. 207—208.

Scanned with OKEN Scanner

mosului, încît asemenea propoziții nu trebuie văzute decît ca un ecou teoretico-simbolic al bogatei sale activități critice. Să nu uităm că erau formulate în jurul anului 1940, cînd își elaborase lucrările fundamentale. Dealtfel, tot în pripă le-au judecat și criticii mai noi cînd le-au reprodus în propriile lor scrieri, fără să observe că frazele în sine nu exprimă nimic, sau prea puțin, sau chiar altceva, dacă sînt izolate de substanța morală a criticii călinesciene.

S-a afirmat, totuși, pe drept că propozițiile de mai sus sugerau în fond o mare libertate a spiritului călinescian care nu înțelegea să adere la nici una dintre doctrinele vremii. Era antidogmatic, antiscientist, antisincronist, antiautohtonist, intuind în toate aceste concepte tot atîtea bariere în calea spiritului său, hotărît la o amplă și neîngrădită cercetare a valorilor din cultura română. Într-adevăr, subiectivitatea criticii se identifica adesea la Călinescu cu libertatea spiritului critic.

Dar în literatură, ca și în viață, afirmarea libertății poate să rămînă o simplă vorbă, un enunț, o dorință, o deliberare teoretică și să nu devină nicicînd o realitate. Ce-i poate aduce libertatea unui subiect strîmt, unei psihologii precare, unui caracter încătușat în propriul său egoism? Venind la obiect, în loc de înțelegere — renegarea valorilor, în loc de iubire — disprețul frumosului moral și artistic. Privind atent, vom vedea că nuanțele termenului nu-i erau străine nici lui G. Călinescu și e timpul să constatăm că înainte de a se ocupa de libertatea subiectului critic, el era preocupat de construcția acestui subiect. Să urmărim, deci, efortul de edificare a subiectului moral la George Călinescu și vom vedea atunci că nu subiectivitatea, ci obiectivitatea e scopul și metodul criticii sale. Și că subiectul critic călinescian își asumă mai multe responsabilități decît libertăți.

Vorbind despre „istoria de valori" și „istoria documentară", „auxiliară" (pe care „o poate face oricine, după anumite reguli"), G. Călinescu spunea că cercetătorul documentarist nu e obligat să se ridice din erudiție, în schimb criticul de vocație, „subiectiv",

Scanned with OKEN Scanner

„trebuie totdeauna să se coboare la ea." Iată o normă precisă care trage subiectivitatea criticii către obiectivitate. *Ion Creangă*, de pildă, este „interpretarea noastră", dar „interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bizuie pe documente".

Să mergem însă mai departe: „Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschaung, e un orb. Ce ne poate spune despre Blaga, poet cu viziunea lumii, și, totodată, dialectician estetic, un istoric literar nefilozof?" „În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului și istoricului literar o vastă și foarte sistematică cunoaștere a literaturii universale. Specializarea într-o singură literatură este greșită fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic." Cunoașterea literaturii universale, cultura filozofică presupune, cum e și firesc, nu o îndepărtare de opera concretă, cum se crede adesea, ci dimpotrivă un demers spre cunoașterea tuturor determinărilor și dimensiunilor posibile ale operei, ceea ce echivalează cu încă un mijloc de plonjare în obiect înainte de a trece la critica „subiectivă". Dar pentru a ajunge la esența operei, trebuie să ai ceva din natura ei însăși. Trebuie să fii artist și nu întîmplător poeții critici sînt mai receptivi chiar atunci cînd se neagă violent între ei. „Criticul profesionist, prin natura lui nevibratilă este mai expus restrîngerii gustului." Nu trebuie văzută aici o renunțare la rigorile științifice în favoarea criticii metaforice și mai, curînd invers, încă un salt spre obiect, o încercare de străbatere a procesului creator în toată dialectica lui. După cunoașterea obiectului mare, literatura universală, trebuie intrat în miezul obiectului mic, a microcosmosului, în psihologia artistului creator; dar nu numai a unuia, ci a tuturor tipurilor de creatori, priviți cu egală îndreptățire, cu un ochi complex, capabil să cuprindă toate varietățile: „Artiștii sînt eroi, criticul trebuie să fie rege". Ce obiectivitate mai mare se poate afla, ce ieșire mai deplină din subiect, decît această abandonare a eului critic diverselor euri creatoare? „Să ai, așadar, demnitatea etică, tactul omului politic, arta de a respinge fără a jigni, de

Scanned with OKEN Scanner

a afirma fără a exalta, și de a pune pe toți alături, avînd aerul că dai tuturor o prețuire particulară..."

Aceasta era însă o atitudine comună în critica vremii de la Ibrăileanu și Lovinescu la Vianu, Cioculescu, Streinu și Perpessicius. Dar pe cît era de nobilă, criticului Călinescu i se părea, totuși, insuficientă unei reale obiectivități. Era nevoie de mai mult. Nu e destul să vrei a înțelege diversele valori, căci rațiunea eului, chiar atunci cînd e îndreptată obiectiv spre lume, poate fi limitată și incapabilă să pătrundă dincolo de sine, în adîncul lucrurilor. „Eu nu pot avea, deci, emoția critică a operei de artă dacă solidaritatea cu propriul meu eu mă face să caut în ea nu lucrul de judecat, ci orgoliul de a judeca. Îmi rămînea, dar, să mă înfrîng în rîvna de a mă statornici prin creația altora și de a-mi face din suflet cameră sonoră pentru coarde străine." Opera apare ca ceva misterios, expresia unui sens adînc și ascuns al lumii pe care eul n-o mai poate surprinde decît printr-o totală lepădare de sine. Critica devine un cult divinatoriu, iar „simțul critic" — un sentiment de adorație a unui obiect cu veleități zeești. Eul s-a dezgolit, ca astfel să surprindă ceva din sensul, independent de el, al artei. O „intuire a deplinei abandonări a spiritului creator în existență", o „umilință față de Noneu". „Arta este acolo unde mă rănește desăvîrșita libertate a lumii față de conștiință, desăvîrșita minune fără prevedere".

Ne putem întreba acum ce înseamnă subiectivitatea criticii pentru G. Călinescu și ce înseamnă libertatea ei? Libertatea micului orgoliu, a superficialei infatuări? Libertatea mistificării valorilor, a reclamei fără acoperire, libertatea de paradă a mediocrei subiectivități? În asemenea orizonturi libertatea călinesciană pare, mai curînd, o nonlibertate, o mare constrîngere, o autoflagelare a spiritului. Și totuși aflăm la el cea mai plenară și mai desăvîrșită libertate — libertatea spiritului moral care s-a negat pe sine ca să primească în sine întreaga ființă universală și care revarsă apoi peste lume comori de viață necunoscute, culori și lumini din însăși „minunea" profundă și nebănuită a artei. Începe acum „procesul de invadare a obiectului

Scanned with OKEN Scanner

prin spirit", subiectivizarea „universului care ar deveni tot mai mult o producție a libertății noastre", cum spune Călinescu în consens cu gînditorii veacului. Logosul, rațiunea universală (căci nu-i era străin nici Hegel) devine viață, istorie, în actul subiectului creator. Aceasta nu e libertatea de a inventa opera, de a o simplifica, falsifica ori sărăci, ci libertatea care o absoarbe cu totul în subiectul critic, saturat de toate frumusețile lumii obiective. Iar dacă, totuși, critica inventează, creează opera, trebuie să înțelegem că o ilumineză, îi sporește cuprinsul cu adaos din propria sa substanță. Nu întîmplător scria undeva: „Mă interesează omul și mișcarea colosală a materiei, glasurile intime ale universului și nu rareori, umflînd, am atribuit autorilor propriile mele tumulturi". Acesta, iar nu cel din tezele teoretice, e cosmosul moral din care s-a născut „subiectiva" *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, *Viața* și *Opera lui Eminescu*, *Principiile de estetică* etc., lucrări ce dovedesc o inepuizabilă putere de recepție, de aprehendare a diversității literaturii, de reînviere a numeroase și variate psihologii umane și structuri artistice. Așadar la Călinescu, subiectivitatea, originalitatea, în artă ca și în critică, este impregnată de bogăția și diversitatea lumii obiective, a universalului.

3. *Tudor Vianu. Nostalgia formelor clasice.* Un om în mijlocul unui peisaj de monumente clasice: forme echilibrate, puternice, durabile, care dau senzația permanenței, a eternității. Un sentiment de pace sufletească, de încredere în civilizație și cultură ca un mediu solid, apărător, interpus între noi și natura agresivă, tumultuoasă. Deodată însă formele se mișcă, statuile se clatină, iar un șuvoi țîșnește de sub ele, clocotind de elemente eterogene și impure. În locul unei lumi încremenite în frumusețe, apare natura însăși, în devenire vertiginoasă, în locul formelor verticale, armonioase, o succesiune de forme strîmbe, imperfecte, colțuroase, violente, care stîrnesc în sufletul omului drama, neliniștea, teama de prezent și de viitor.

Așa ni-l imaginăm pe Tudor Vianu, adept al idealului clasic, trăind între și fiind nevoit să scrie despre

Scanned with OKEN Scanner

scriitori moderni. Ion Biberi, în intenţia sa de a lansa metoda genetică în cercetarea fenomenului literar, nimerise peste obiectul cel mai adecvat unei asemenea abordări [1]. Raţionalismul lui Tudor Vianu era, într-adevăr, organic, şi oricîtă comprehensiune ar fi dovedit în raport cu fenomenul artistic modern, preferinţa sa intimă se îndrepta spre tipul de literatură clasică. Mai mult, caută pretutindeni, în arta modernă, semnele unei noi clasicizări, la Paul Valéry, de pildă, iar la Dostoievski, Ibsen, Claudel, Cézanne, Van Gogh etc. observă abuziv o reînviere a vechiului tragic, de tip eroic, care „poate fi interpretată tocmai ca măsura energiei cu care omul modern, fragmentat şi mecanizat, caută să cîştige şi în artă punctul de vedere de totalitate al religiei şi al filozofiei" [2].

Estetica, domeniul său preferat, este mereu mai contestată, şi Vianu încearcă să înregistreze obiectiv argumentele adverse : operele de artă sînt expresia unor individualităţi, ele nu pot fi subsumate unui concept estetic unic ; sînt posibile deci, mai curînd, un număr de „mai multe estetice ireconciliabile" [3]. E drept, dar, constată Tudor Vianu, cu un ochi îndărăt, individualităţile nu sînt chiar aşa de unice, „nu sînt infinite, ci tipice" ; apoi „deşi stilurile artistice sînt atît de deosebite, ele întrebuinţează un limbagiu unitar de forme. Ceea ce variază de la o cultură la alta şi de la un individ la altul nu sînt nici elementele de care el se ajută în manifestarea acestei nevoi, ci numai semnificarea specială a operei, stilul, idealitatea ei" [4]. În ultimă instanţă, Tudor Vianu vrea să împace obiectivitatea valorilor estetice cu „postulatul timpului", relativitatea şi individualitatea lor [5]. „În ce mă priveşte, am căutat în *Estetica* mea să pun la contribuţie ambele metode (fenomenologică şi genetică — n.n.), înfruntînd acea învinuire de eclectism metodologic, care nu

[1] Ion Biberi, *Tudor Vianu*, Bucureşti, 1967.
[2] Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, 1925, p. 19.
[3] *Idem*, p. 163.
[4] *Idem*, p. 163—164.
[5] Tudor Vianu. *Filosofie şi poezie*, studiu introductiv de Mircea Martin, Buc., 1971, p. XXV—XXVI.

Scanned with OKEN Scanner

mi se pare însă apăsătoare pentru cine dorește să cuprindă un cîmp mai larg" [1].

Înclinația spre obiectivitatea și generalitatea valorilor s-ar datora — spune Ion Biberi — unei poziții ideologice ferme față de evoluția mișcărilor reacționare din perioada interbelică, mișcări ce amenințau pacea umanității: „Acest din urmă punct (obiectivitatea valorilor) îi apărea ca o rațiune supremă de viață spirituală, întrucît numai prin întemeierea logică și socială a generalității valorilor se putea, în concepția sa, stabili un fundament umanismului clasic, salvîndu-se, astfel, permanența culturii umane, ce apărea grav amenințată de anii premergători celui de-al doilea război mondial" [2].

Dar, dacă în plan teoretic Tudor Vianu va năzui pînă la sfîrșit spre un concept al valorii artistice ca produs durabil, obiectiv și permanent al „muncii" umane (vezi în acest sens și *Postume*), cînd se apleacă asupra operelor individuale, esteticianul se transformă într-un critic comprehensiv, apt să se lase fermecat de frumusețea „unică" a fiecărei personalități creatoare în parte. Așa va face în *Arta prozatorilor români* (1941), lucrare ce se întemeiază pe metodele stilisticii de la Vossler la Leo Spitzer, din primul citînd o propoziție făcută principiu al acestei cercetări: „Stilul este întrebuințarea individuală a limbii".

Ceea ce Vianu numește aici *stilul* unui scriitor reprezintă și valoarea lui artistică (e vorba de „*arta* prozatorilor"), stilul fiind echivalent cu individualitatea trăirii și expresiei. „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi *subiectiv*, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic" [3]. „Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei *individualități* într-o sferă proprie de a resimți lu-

[1] *Studii de filozofie și estetică*, București, 1939, p. 101.
[2] Ion Biberi. *Op. cit.*, p. 107.
[3] *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 20. V. și N. Rață-Dumitriu, *Critica stilistică*. În: *Analiză și interpretare*, București, 1972, p. 41—42.

mea și viața... Stilul este așadar expresia unei *individualități*" [1]. Accentul se mută aici pe particular și pe specific. Tudor Vianu va urmări caracteristica fiecărui curent literar în parte: retorismul la Heliade, Bălcescu, Russo, „realismul memorialistic" la C. Negruzzi, N. Filimon, Ion Ghica; realismul artistic și liric: Delavrancea, D. Zamfirescu, Vlahuță, I. Al. Brătescu-Voinești, sămănătoriștii, Sadoveanu; „fanteziștii": N. Davidescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Ion Minulescu, M. I. Caragiale... etc. Dar va numi, totodată, și caracteristica individuală a fiecărui scriitor: „tehnica basoreliefului" la Bălcescu; retorica de influență biblică și stilul profetic la Alecu Russo [2]; Eminescu era „un povestitor fantastic, căruia i se impunea nu observația realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adînci" [3]; analiza psihologică la Ion Slavici; antiretorismul și „senzația, notată cu dibăcie"... „a unui spirit muzical" la Caragiale [4]. N. Iorga „a primit în sine și a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea... Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul *personală*, încît o pagină de-a lui N. Iorga este un lucru *absolut individual*, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care plutește oricare din paginile lui Bălcescu este «cucernicia», aceea a scrierilor lui N. Iorga este «lupta»" [5].

Dar mai ales marii artiști ca Sadoveanu depășesc normele unui grup sau stilul unei generații printr-o construcție lingvistică cu totul inedită. „Deopotrivă cu toți marii artiști, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încît dincolo de afinitățile amintite, arta lui își croiește drumuri cu totul proprii"... „Adevărul este pentru Sadoveanu «viziune». Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de

[1] *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 20.
[2] *Idem*, p. 41.
[3] *Idem*, p. 101.
[4] *Idem*, p. 139.
[5] Idem, p. 153.

atîtea valori ale fanteziei, încît lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantezie și dintr-un unghi *cu totul subiectiv*" [1] etc. „Arta prozatorilor" este văzută în evoluție, iar limba literară în continuă metamorfoză și primenire. Limba poate stagna la un moment dat, dar o nouă personalitate creatoare vine s-o scoată din încremenire și s-o împrospăteze prin procedee noi. „Concluzia cea mai generală care se desprinde din lungă tovărășie cu atîția autori și cu atîtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gîndirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar din grația inexplicabilă a marilor talente și aduc ca o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenința să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluție pe care am urmărit-o, n-am întîmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toți scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meșteri făuritori ai limbii, dezvoltînd virtualitățile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri și sonorități variate, cunoaște imagini de felurite categorii și scriitorii, folosind și potențînd toate aceste mijloace, alegîndu-și un anumit sector al vocabularului, crescînd armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înșiși, în ce au ei mai *profund* și mai *original*." [2]

Tudor Vianu cunoștea bine valorile originalității, ale individualității, dar le căuta, prin studiile teoretice, un punct de sprijin într-o valoare supremă, neclintită și stabilă. Este o nevoie mai general resimțită în epocă, aceea de a asocia devenirea cu permanența, individualitatea cu generalitatea, relativitatea cu obiectivitatea.

4. *Șerban Cioculescu. Subiectivitatea și obiectivitatea criticii.* Sensul original al valorilor artistice moderne era, între războaie, un fapt comun, intrat în con-

[1] *Idem*, p. 220.
[2] *Idem*, p. 394.

Scanned with OKEN Scanner

știința literară, în critică și chiar în conștiința maselor de cititori. De la Ibrăileanu și Lovinescu, critica își adaptase metodele acestui principiu fundamental al valorilor moderne. Atitudinea normativă fusese de mult devansată, criticii îi rămînea să ia act de originalitatea operei, să-i intuiască și să-i releve sau, cum spune Șerban Cioculescu, să-i „aproximeze" specificul și noutatea. Asemeni lui Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și-a propus deliberat un astfel de scop. Critica dogmatică era o amintire, și nu dintre cele agreabile. „Trecutul, printre alte falimente, înregistrează și pe acela al criticii dogmatice... Caracterul evoluat al timpului nostru zădărnicește reeditarea criticii de autoritate, a criticii-oracol" [1]. Acest articol-program, scris în 1943, cînd criticul își relua activitatea de cronicar, exprima totuși o replică la adresa unor noi și recente forme de dogmatism, cum fusese concepția tradiționalistă promovată în paginile revistei „Gîndirea". Șerban Cioculescu credea consecvent în individualitatea valorilor estetice, în nesupunerea lor la norme sau doctrine. „Psihologicește, sîntem impenetrabili, într-o perfectă monadologie morală. În ordinea lirică, fiecare sensibilitate autentică este închisă într-un cerc de impresionabilitate individuală. Nu putem străpunge acest cerc decît prin simpatie, adaptîndu-ne modului intuitiv particular, variabil de la poet la poet." [2] Propozițiile sînt elocvente : nu există reguli generale, comune mai multor scriitori. Fiecare are o structură proprie, un univers inedit, greu de aprehendat. De aici ermetismul poeziei moderne, ea comunică sensuri unice, greu accesibile unei mentalități comode, obișnuită cu valori clasice de semnificație generală.

Dar cum se poate pătrunde în acest univers monadic ? Iată o întrebare la care criticii interbelici au dat răspunsuri diferite. Diferite teoretic, întrucît practic ei au aflat o cale, un demers eficient spre „inima" operei. Șerban Cioculescu formulează la rîndul său o teorie, o metodologie critică personală, care devine reprezen-

[1] *Cuvînt înainte*, 1943. În : *Aspecte literare contemporane. 1932—1947*, București, 1972, p. 702.
[2] *Idem*, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

tativă și instructivă pentru elucidarea unei mari probleme, unei contradicții în care se află critica literară modernă.

S-a văzut că, începînd cu Gherea, ideea subiectivității valorilor se extinde la domeniul criticii, fapt ce ridică o serie de întrebări aproape irezolvabile în termeni logici: Critica e subiectivă sau obiectivă? Este critica o artă? Critica e „creație" ori „supunere la obiect"? Lovinescu însuși a trăit pînă la sfîrșit contradicția dintre o critică pasivă, comprehensivă, și una activă, cu accent pe creație, pe interpretare. Opera este produsul unei individualități subiective, originale. Critica are de ales: ori să se adapteze, golită de orice tendință personală, acestei opere-unicat, ori s-o privească prin propria sa subiectivitate. În cazul din urmă se naște o problemă de netrecut: operă și critică sînt două subiectivități, două „monade" între care nu pot exista punți de comunicare decît prin suprimarea unuia din termeni. Deși vorbește pînă la capăt de o critică artistică, Lovinescu a renunțat, cu timpul, la metoda creației artistice, sau a trecut-o în planul secund. Teoretic, George Călinescu merge pe termenul creației, al subiectivității criticii: critica e subiectivă și devine obiectivă prin adoptare generală. Mai decis și mai sincer, Șerban Cioculescu taie „nodul gordian", înlăturînd orice pretenție de subiectivitate, de creație în critică. Hotărîrea e timpurie, criticul a reformulat-o adesea, dar nu și-a modificat-o nici azi. „Mărturisesc dintru început un viciu de structură: nu am evoluat și nici nu am de gînd să evoluez. Sînt prea vechi ca să mă pot măguli cu iluzia unei variabilități interesante. De 20 de ani încheiați, de cînd m-am cantonat într-o poziție, pe care aș defini-o intelectualistă și estetică, n-am simțit niciodată nevoia de a schimba punctul de perspectivă în vederea nu știu cărei revelații." [1]

Cuvintele sînt în subtext polemice, de data aceasta replica adresîndu-se criticii de formulă subiectivă și impresionistă. E vizat aici mai ales George Călinescu, adept al subiectivității în critică și chiar în istoria literară. „Am năzuit din primul ceas către acea obiec-

[1] *Idem*, p. 701.

tivitate a judecății care garantează înțelegerea operelor literare de cît mai *variată fizionomie* și nu m-am încrezut nici un moment în capriciile, de tip feminin, ale subiectivității care pot da totuși critici de încîntătoare alcătuire impresionistă... În consecință, am crezut că rostul criticului este de a surprinde frumosul unde se află ascuns, de a-l explica în măsura în care este definisabil și de a comunica cititorilor cultivați entuziasmul pentru literatura cea bună, în sensul estetic al cuvîntului." [1] O condiție modestă, dar sobră și morală a criticii pe care Șerban Cioculescu o va menține pînă „în pragul... vîrstei de 70 de ani" cînd crede, ca și altădată „despre critic, că nu face și el literatură, ci o comentează numai. Viața este o permanentă lecție de modestie. Cu atît mai mult ar trebui să fie arta". Cînd era întrebat la redacția „Adevărului": „Lauzi saŭ înjuri?", Ș. Cioculescu răspundea „invariabil": — „Recenzez" [2]. „Am rămas mereu sceptic față de credințele unor confrați, în caracterul așa zis creator al criticii, adică în putința de a constitui ea însăși, critica, un fel de literatură, valabilă prin frumusețéa expresiei..."

Dar care sînt determinările acestei critici „obiective", și care sînt instrumentele care îi asigură obiectivitatea. Șerban Cioculescu vorbește despre „gust", dar mai mult decît atît, despre o „credință" în frumos și de o credință în capacitatea de „aproximare" a esteticului. „Cea dintîi, credința în frumos trebuie să fie absolută și neșovăitoare, ca și credința religioasă. Cea de a doua, credința în puterea de aproximare a frumosului, e prin firea ei relativistă; cu cît e mai lucidă, critica e datoare să-și recunoască limitele, provenind, pe de o parte, din structurarea subiectivă a criticului, pe de alta, din infinitatea de aspecte ale operei de artă" [3]. După cum se vede, voința de obiectivitate nu înseamnă nicidecum că criticul nu e subiectiv, ci că trebuie să-și depășească subiectivitatea. Dar este oare posibil și care e metoda prin care se poate ajunge la obiectivitate, iar apoi la esența subiectivă a operei? Subiecti-

[1] *Idem*, p. 701.
[2] *Idem*, p. 5.
[3] *Idem*, p. 701.

Scanned with OKEN Scanner

vitatea criticii se depășește prin muncă, modestie și lectură. „Criticul nu se naște, ca poetul; el nu se caracterizează prin precocitate; criticul devine, adică se formează, citind, studiind, reflectînd" [1]. Această obstinată voință de obiectiv și-a spus cuvîntul în unele din operele lui Șerban Cioculescu. Astfel *Viața lui Caragiale*, care apare după biografiile lui Călinescu despre Eminescu și Creangă, e concepută diferit, nu ca o re-creare a vieții scriitorului, ci ca o expunere pozitivistă, susținută la fiecare pas de numeroase documente. Documentul primează asupra intuiției și libertății de imaginare a criticului. Totuși, cînd e vorba de opera unui scriitor, deși intenția exactității nu dispare din critica lui Șerban Cioculescu, gustul și intuiția criticului se fac evidente. Criticile sale se remarcă nu numai prin diagnostic sigur, descriere convingătoare, dar și printr-o expresie pregnantă, nu o dată metaforică. Dealtfel, la întrebarea: cum se poate ajunge la fondul intim al operei, Șerban Cioculescu dă un răspuns preluat de la Lovinescu și de la critica impresionistă franceză: prin „simpatie". „Să ne schimbăm deprinderea de a cere poetului să ne vorbească. Iubitorul de poezie este dator să se împărtășească printr-o dispoziție oarecum religioasă, cu structura morală a poetului. În același fel, și numai astfel, mesajul poetic își pierde ermetismul individual. A cere însă o altă «cheie» decît aceea a simpatiei este o naivitate." [2] Prin atitudine „religioasă" se înțelege o renunțare la sine în favoarea obiectului, în cazul nostru, opera de artă. *Simpatia* însă e un termen ce trimite la subiect și, cu toate că Șerban Cioculescu îi dă altă direcție, el rămîne oarecum echivalent cu intuiția. Dar, ca și la Lovinescu, funcția principală a simpatiei este de a se lăsa invadată de varietate, de lumea reală a operelor, ceea ce, altfel spus, înseamnă o cale de străpungere a unicității estetice.

[1] *Idem*, p. 702.
[2] *Idem*, p. 20—21.

C.-da 155 coala 19

Scanned with OKEN Scanner

b) *Marii scriitori interbelici*

1. *Tudor Arghezi.* Marii scriitori interbelici reprezintă, prin opera lor beletristică, o culme a valorilor la care poate ajunge o literatură întemeiată timp de aproape două veacuri pe ideea personalității și libertății creatoare. Cu instrumente critice, stilistice, comparatiste, mult mai rafinate, ar trebui analizată opera lor din unghiul proceselor care conduc la afirmarea plenară în artă a unor individualități puternice, demers ce depășește atît scopul, cît și posibilitățile unei simple lucrări de istoria ideilor. Vom consemna așadar aici numai afirmațiile lor despre originalitate, cu rezerva că nu contribuim cu nimic la descifrarea miracolului creator care-i definește, ci numai la o completare a peisajului ideologico-literar al epocii.

De fapt, toți marii scriitori dintre războaie știau mai multe despre poezie decît le-o poate spune ideea originalității, încît vom afla la toți o rezervă față de tendința cu orice preț spre originalitate. Nu e mai puțin adevărat că-i cunoșteau și virtuțile. Nici unul nu mai acceptă norme și canoane extraindividuale, în afara acelora pe care și le impune singur. La 1904, în cursul unei polemici, Tudor Arghezi ia apărarea versului, a „poeziei corsetate", ceea ce-l determină pe Vl. Streinu să considere articolul *Vers și poezie* [1] o „profesiune de credință parnasiană" [2]. Acceptă un „calîp", pe care mai tîrziu îl va respinge în repetate ocazii. Dar versul măsurat e admis nu pentru el însuși, ci pentru că îi apare apt să surprindă ineditul trăirii, senzația fiind chiar o prelungire în poezie a acesteia: „Sensația lovește cuvîntul, iar el deschide versul". Alte norme, venite din exterior, nu va admite poetul niciodată. În 1914 *(De vorbă cu mine însumi)*, va ridiculiza, exagerat, poezia lui Minulescu și mania mai generală de a fi „simbolist": „cum poate cineva fi simbolist fără să fie poet și cum poate să fie un poet, simbolist? Din tot ce-am apucat să citim, ceea ce ne-a izbit întotdeauna a fost impresia talentului și forma perso-

[1] „Linia dreaptă", nr. 2, 3, 1904.
[2] Vl. Streinu, *Versificația modernă*, București, 1966, p. 255.

nalităţii". În schimb, mulţi se socotesc simboliști. „De altfel ca toţi scoliștii: căci fie clasic, fie modern, fie altceva, un scriitor impotent rîvneşte ca şi un impotent social, la parvenire, într-o castă, măcar literară." [1] Privind spre generaţia „de azi" *(Despre scriitori,* 1913), constată că „originalitatea s-ar dovedi cam greu". „De la cei mai *tradiţionali,* pînă la cei cari se complac în sineşa denumire de *moderni,* actori banali ai unei sensibilităţi străine, nulităţile abundă." [2] „Literatura trebuie întinerită. Bineînţeles că fără *individualităţi,* primenirea e cu neputinţă." [3] Tot atunci *(Tabula rasa* 1915), poartă cu Eugen Lovinescu (criticul gîndea încă tradiţionalist) o polemică pe tema limbajului literar şi a stilului individual. Lovinescu îl acuzase pe Galaction că ar „conrupe" limba literară (mai tîrziu îşi va revizui opinia), iar Arghezi răspunde, cu o fină pricepere a raportului dintre limba comună şi limba scriitorului: „Deşi capricioase citatele d-lui Lovinescu nu dovedesc că d-l Galaction conrupe limba; cel mult că-i strică tiparele uzate... Limba d-lui Galaction purcede de la sineşi: aici e toată diferenţa; el are limba lui, care nu-i a d-lui Lovinescu. Regretabil este că n-are şi d-l Lovinescu o limbă *personală*". Desigur, un scriitor român trebuie să scrie româneşte, dar „ca scriitor, el are altă datorie, să scrie altfel decît toţi scriitorii, ceea ce-i evident greu şi irealizabil numai prin voinţă". „Scriitorul încărcat cu o *personalitate* se înfăţişează însă, prin firea lui, ca un *individ* puţin *docil* jugului obicinuinţei. El va jigni cu utilitate urechile criticului literar sacrosant şi-i va păsa puţin, dealtfel, de rănile pe care le primeşte spiritul de rutină, pregătit în toate timpurile să tragă la o răspundere didactică şi doctorală pe un nou venit. Limba tinde la *calîpuri,* scriitorul e chemat să le sfărîme, să dea cuvintelor orientările sale, să le dozeze cu fantezie, să cioplească din nou calapoadele, după pasul *cugetării lui*" [4]. În 1941 va spune *(Dintr-un foişor)* că: „A scri e a face *din nou* şi

[1] T. Arghezi. *Tabete de cronicar,* Bucureşti, 1960, p. 41.
[2, 3] *Idem,* pp. 31—32.
[4] *Idem,* pp. 68—69. V. şi Al. George, *Marele Alpha,* B, 1970

Scanned with OKEN Scanner

într-altfel tot ce fusese indiscutabil făcut și bine făcut"[1], iar în 1943, despre Camil Petrescu: „Se mărturisește filozof... Este el mai mult decît un scriitor? este el mai puțin?... Ceea ce-i sigur, este o mare *individualitate*"[2]. Apoi, teoretizînd: „Din grosul scriitorilor se deosebește, ici-colo, cîte unul, cîte un exemplar *unic*, și din această *unicitate* a cîtorva (în cazul cînd nu cumva e fiecare în parte *unic*) se alege un fel de elită"[3]. Altundeva combătea spiritul pedagogic la un Tolstoi, Brunetière, chiar Faguet („oricît de amabil s-ar face... se scrîntește în definiții") afirmînd în replică: „Certitudinea sigură în poezie și în toată arta este că fără *personalitate* nu se poate vorbi despre semnele pe care le face cu materialele lui artistul... Poate că s-ar putea stabili sensul poeziei prin examinarea unei infinite serii de lucruri lipsite de poezie, dacă atari lucruri există cu adevărat, căci în afară de literatură totul e poezie și poate deveni poezie și în literatură: atîrnă! De ce atîrnă? *De personalitate*"[4]. Personalitatea ar fi deci locul de întîlnire al poeziei din lucruri cu poezia sufletului interior. În alte propoziții însă, Arghezi va vorbi mai puțin de individualitate, personalitate, căutînd poezia în afară, în umbra, lumina, culoarea, ineffabilul din lucruri. „Ce-i poezia? O stare religioasă a sufletului nostru; sentimentul care, indiferent de credință și indiferent dacă crezi sau nu crezi, și pe deasupra dogmelor și mărginirilor și variațiilor de credință, afirmă blînd și primește dulce prezența lui Dumnezeu în frumusețile suave ale existenței. Natura, lumea, omul, viața sînt niște poeme care comunică între ele, fără sfîrșit, împrumutîndu-și taina din lumină și melancoliile obscure. Între Poezie și Dumnezeu este o legătură ca între formă și culoare."[5] O candoare, o „naivitate" divină se află în fenomene, „în floare, în pasăre, în bucurie, în entuziasm", care ține de însuși misterul existenței și care ea constituie poezia, identificată aici

[1] *Idem*, p. 113.
[2,3] *Idem*, p. 124, 126.
[4] Tudor Arghezi. *Cadențe*, ediție de Emil Manu, 1977, p. 166—167.
[5] *Idem*, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

cu puritatea copilului din om. „Păstrați pe copilul vostru, din sufletul vostru ; păstrați-l ager și curat. Duceți-vă în fiecare zi la perdeaua leagănului în care copilul din sufletul vostru surîde... Și jucați-vă cu el în fiecare zi" [1].

In fine, trebuie subliniat că poetul schimba des definițiile poeziei, așa cum în creația propriu-zisă își schimba frecvent formula artistică, surprinzîndu-și contemporanii printr-o continuă înnoire și primenire. Semnul unei personalități capricioase, puternică și independentă, care s-a diferențiat permanent și adesea violent de toate curentele vremii, de la simbolism la tradiționalism și avangardism, ca și de propriile sale norme, izbutind să fie unic în fiecare clipă.

2. *Ion Barbu.* Deși teoretizează insistent împotriva contingentului și a individualului sensibil, Ion Barbu nu era mai puțin un spirit al veacului : prin temperamentul său nestăvilit și original, prin limbajul poeziei sale, foarte inedit, fără tradiție în literatura română, în fine, chiar prin influențe ideologico-estetice specifice gîndirii moderne. Astfel este, de pildă, nietzscheanismul de care e înrîurit în prima perioadă a creației sale. „Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche : *Elanul*, cutreierînd dinamic ființele și ridicînd extatic un cer platonician" [2]. Accentul în filozofia nietzscheană cade pe aventura contingentă, pe dinamism, pe vitalitate, în contra oricăror forme de îngrădire a individualului. În alte pagini, Ion Barbu apreciază originalitatea unor scriitori ca Blaga, Mateiu Caragiale, Em. Bucuța, acesta, de pildă, fiind „purtătorul unui *univers personal*" [3]. Poetul nu aprecia spiritul gregar, așa-numitele curente sau grupări literare, uniformizatoare : „Nu înțeleg noua generație. Spiritul ei *de grup* mă jignește; obligîndu-mă să-l compar cu nevoia organismelor primare de a se grupa în colonii" [4]. Vorbind, apoi, elogios despre Lovinescu, refuză în

[1] *Idem*, pp. 168—169.
[2] Ion Barbu, *Pagini de proză*. Ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, București, 1968, p. 45.
[3] *Idem*, p. 81.
[3] *Idem*, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

schimb valoarea cercului de literaţi din jurul său: „copac venerabil şi drag (Lovinescu — n.n.) pe care coloniile de licheni ale tinerei generaţii (după mine vîrsta acestei generaţii e paleozoică, judecînd după rudimentul organismelor şi lipsa lor *de individualitate*) nu izbutesc să mi-l ascundă“ [1]. Aşadar, Ion Barbu era conştient de importanţa elementului original, a personalităţii, personalitatea proprie şi a scriitorului modern în general, prin care se explică, dacă nu integral, măcar parţial, valoarea operei literare. Poezia sa a fost mereu interpretată prin intermediul afirmaţiilor sale teoretice despre poezie, neglijîndu-se prea adesea aportul decisiv al individualităţii şi temperamentului ce-l caracteriza pe poetul Barbu, deci al unei incontestabile şi vizibile ingenuităţi creatoare. Totuşi comentariile purtate în jurul teoriilor sale n-au fost fără rezultat, ele contribuind imens la descifrarea unor simboluri şi la evidenţierea unor scheme ideatice prin care se realizează percepţia lumii în poezia lui Ion Barbu. Tudor Vianu îl interpretează prin prisma ideilor neoplatonice şi creştine. Disprețul faţă de contingent s-ar trage din viziunea platoniană, în scară degradată a lucrurilor: „Comparate apoi cu ideile absolute, lucrurile ca elemente ale contingenţei nu sînt oare pătate de imperfecţiune? Acest sentiment este foarte statornic în poezia lui Ion Barbu“ [2]. Aşa se lămuresc metaforele din poeme ca *Aura*, *Ritm pentru minţile necesare*, *Grup*, unde raza care pătrunde „în temniţa de «nedemn pămînt» este a marii lumini spirituale“: „Ele (razele — n.n.) pornesc din ochiul triunghiular al Divinităţii, care îşi asumă această formă limitată pentru a stabili legătura *Ei* cu lumea, cu acea lume în care capetele noastre stau ca o greşeală...“; „Aspirînd către marea lumină necreată a spiritului pur, poetul s-a oprit de cîteva ori pe graniţa ce desparte creatul de increat“ [3]. Neoplatonismúl s-ar asocia cu idei scolastice: „Acolo, în regiunea spiritului pur, dincolo de valea răcoroasă a lumii, ceea ce poetul contemplă sînt esenţe, idei

[1] *Idem*, p. 142.
[2] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Bucureşti, 1935, p. 79.
[3] *Idem*, pp. 79—80.

nereprezentabile. Cine studiază poezia lui Barbu este cu neputință să nu se oprească în fața acelor simboluri conceptuale, indicate uneori prin majusculă. O adevărată scolastică, afirmînd realitatea unor *universalia ante rem*, se amestecă în puținele pagini ale volumului lui Barbu (*Joc secund* — n.n.)" [1]. Un critic mai recent îl revendică din teoriile gnostice și hermetice, la care Barbu a apelat de cîteva ori în comentariile sale: „Se explică în felul acesta de ce acordul geometriei cu poezia, dorit de Barbu, avea nevoie de un alt timp — de acela al Greciei antice — și de conjuncția favorabilă a pitagorismului, cu platonismul și neoplatonismul, cu gnosticismul, cu hermetismul (care este o gnoză păgînă din perioada alexandrină, cu surse aproape în întregime grecești, deși ea se pretindea de origine egipteană)" [2]. Ion Barbu ar proceda în poezia sa după metoda alchimiei care „desocializează limbajul, pentru a da ființă metaforei".

Constituindu-se „ca o reacție împotriva poeziei facile și temperamentale de la noi" [3], demersul artistic al lui Ion Barbu este, genetic, unul de aprofundare a ființei, de căutare a sinelui individual în adîncuri, iar nu în suprafețe. El se află, așadar, în consens cu scriitori ca Blaga sau Camil Petrescu, refuzînd o „originalitate tematică sau psihologică", socotită superficială, căutînd în schimb combustiile neexprimabile, ecuațiile misterioase din stratul irațional sau, mai bine, transrațional al conștiinței. Paradoxal însă, ceea ce descoperă nu este o unicitate, ci o esență, o universalitate. „Nu sincronic și în extensiune, ci pe linia de adîncire a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de idealitate generală: culoare ultimă și rembrandtiană, ireductibilul animal de lumină. Experiență pe care se va întemeia un clasicism *fără laicitate*, o muzică fără pasiune" [4]. Excursul frenetic, nietzschean se încheie într-un spațiu eleat, un spațiu al nemișcării uni-

[1] *Idem*, p. 90. V. și M. Nițescu, *Intre Scylla și Charybda*, București, 1972, p. 54—55.
[2] Dorin Teodorescu. *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, 1978.
[3] *Idem*, p. 12.
[4] Ion Barbu. *Op. cit.*, pp. 77—78.

Scanned with OKEN Scanner

versale. Sîntem în fond *esență* imobilă și aceasta trebuie să fie ținta cunoașterii și a revelării poetice („am mai vorbit cu alte ocazii de acea curăție de grup *cristalografic*, a ceea ce este : *ardere imobilă* și *neprihănit îngheț*"). Dar pentru a o „cînta", „niciuna din vocile omului nu pot fi îndestulătoare" [1]. De-aici acele versuri deziderative : „Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare".

În planul imaginației și al explicației, Ion Barbu caută ecuațiile și formele posibile pentru a surprinde și exprima acest nucleu primordial al existenței și le află în surse foarte eterogene : de pildă, în figurile geometrice care, deși construcții artificiale ale gîndirii, exprimă o puritate necontingentă, asemănătoare luminii increatului („ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență") [2]. Alteori îi pare potrivită metoda platonică a rememorării : „Singura sănătate, liniștea dincolo luminătoare a sufletului. Singura noutate, un gînd *preexistent* și *regăsit* : nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dar al memoriei înfiorate" [3]. Sau : „recîștigarea prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe" [4]. Invocă, apoi, în sprijin o „credință și nebunie de hidalgo", „un text august și revelat", sau asociază imagini grecești și creștine : „Lirismul cel van se limpezește de apele, mai luminate, ale unei melodice arhitectonice : modul dorian (al lirei), echivalentul simplicității cîntării bisericești" [5].

Nu lipsesc indicațiile hermetice și gnostice : „Dar, m-aș pregăti pe această cale, de alt cîntec mai vrednic, închinat lucrurilor care nu se zăresc, nici nălucesc : lucrurile care *se văd*. Un cîntec care să întîrzie asupra soartei, asupra morții și învierii" [6]. Acest *se văd* ne trimite la textele filozofice ale unor vechi secte gnostice, ai căror membri erau numiți „văzători" pentru că

[1] Tudor Vianu. *Op. cit.*, p. 83.
[2] Ion Barbu. *Op. cit.*, p. 39.
[3] *Idem*, p. 86.
[4] *Idem*, p. 79.
[5] *Idem*, p. 81.
[3] *Idem*, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

aveau puterea unor revelații fundamentale și a unor preziceri ale destinelor umane și istorice. Cum spune Vianu, nu-i puteau fi indiferente nici speculațiile scolastice cu substantive scrise cu majusculă, sugerînd arhetipurile „reale", adică permanente și universale: „Să alegi între *grațios* și *Grație*, între *încîntare* și *Mîntuire*" [1]. Pe de altă parte se susține cu formula de poezie modernă, cu „experiența lui Mallarmé" care „se așeza într-un *Absolut*, într-un *antihistorism*"; cu *Stanțele* lui Moréas în care „nu e vorba de invenție, ci de *purificare* și de *reducție*", comparabilă cu „purismul logic al lui Hilbert" [2].

Ne aflăm cu Ion Barbu într-un nou alexandrinism. Căci alexandrinismul se poate defini ca o confruntare de religii, dogme, filozofii, formule estetice, întru rezolvarea unei probleme fundamentale a epocii. Iar problema fundamentală era atunci, ca și azi în cazul lui Ion Barbu și nu numai al său, definirea universalului, a cărui existență era presimțită de lumea euroasiatică, dar a cărui realitate nu se lăsa surprinsă în termenii vechii culturi greco-romane. În stăruința de a-l defini, Barbu pune la contribuție toate schemele teoretice și artistice posibile (de la pitagorism și platonism [3] la neoplatonism, gnosticism, hermetism, creștinism, pînă la matematica și poetica modernă). E acesta un alexandrinism sau, cum spune poetul, „un helenism neistoric" în raport cu vechiul alexandrinism, dar el e istoric, este „un nou alexandrinism" cum spune undeva Blaga, întrucît corespunde unei aspirații mai generale a lumii contemporane, în care forme de spiritualitate, îndepărtate în timp și spațiu, vechi și moderne, occidentale și orientale concură, mai mult sau mai puțin pașnic, la prefigurarea viitorului umanism.

3. *Al. Philippide*. Ceea ce s-a spus mai înainte, anume că marii poeți dintre războaie știau mai multe despre fenomenul artă decît le-o putea spune teoria ori-

[1] *Idem*, p. 105.
[2] *Idem*, p. 130.
[3] V. și Marian Papahagi. *Exerciții de lectură*, Cluj, 1976, p. 67; *Arghezi, Bacovia, Barbu — prezentați de L. Ulici*, București, 1974, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

ginalității, e valabil și în cazul lui Al. Philippide, comentator avizat (documentat aproape științificește) al literaturii. El cunoștea, de pildă, exact rolul personalității în organizarea unui material artistic, demersul ei formativ fiind începutul oricărei creații. Știa că „scrisul literar nu poate exista fără respectarea acestui principiu de existență care este libera dezvoltare a *individualității*" [1]. Știa că influențele, curentele, formulele generale sînt „un fenomen trecător" și că numai forța *personalității* rezistă timpului. Astfel, curentul eminescian încetează, după 1920, și intră în istoria literară, dar „cîntecul lui Eminescu, expresie a personalității lui, răsună și azi, tot așa de adînc pentru cine vrea să-l asculte, deși nimeni, de mult, nu-l mai imită" : „*Personalitatea* rămîne, chiar după ce a încetat influența pe care a răspîndit-o" [2]. Nu-i era străin nici conflictul dintre *inovație* și inerția formelor învechite : „Batjocura unanimă este suspectă și ea, ca și lauda unanimă. O *noutate* prea mare, un fel de a simți și de a exprima care lovește gusturile și apucăturile obișnuite ale oamenilor la un moment dat, atrage invectivele criticii tot așa cum o banalitate amabilă este acoperită de laudă" [3]. În *Ulysses*, Joyce „a ajuns să creeze o operă *originală*, bogată, plină de observații psihologice...", iar „observația vieții" la Stendhal e „făcută de un spirit foarte personal, plin de contraste și de ciudățenii, capabil să înțeleagă multe lucruri altfel decît le înțelegeau oamenii vremii lui" [4]. Înțelege că, de la romantism, literaturile lumii au evoluat spre particularizarea formelor naționale de artă. Influența lui Arghezi are un rol hotărîtor în dezvoltarea poeziei românești moderne, această influență fiind radical deosebită de influența eminesciană, uniformizatoare. „Revoluția stilului literar românesc pe care el (Arghezi — n.n.) o începuse, a fost continuată de toți scriitorii generației tinere... Se scrie altfel de la Arghezi încoace... Dar, încă o dată, asta nu înseamnă că se scrie *cum*

[1] Al. Philippide. *Scrieri*, vol. 3, 1978, p. 17.
[2] *Idem*, p. 21.
[3] *Idem*, p. 52.
[4] *Idem*, p. 403.

Scanned with OKEN Scanner

scrie Arghezi... Arghezi a deschis un singur drum *nou: al său*. Nimeni nu l-a urmat pe acest drum, fie că nimeni n-a îndrăznit, fie că nimeni n-a vrut să-l urmeze. E sigur însă că Arghezi a încurajat cu exemplul său și pe alții *să-și deschidă drumul*. La hotarul viitorului, Arghezi a arătat direcții în care aveau să se îndrepte drumurile *cele noi*" [1]. Marele merit al suprarealismului este de a fi „reafirmat independența poeziei, care nu trebuie să slujească nici unui scop neliterar" [2].

Pe de altă parte însă, Al. Philippide mai știa că ideea originalității rămîne o simplă idee, ineficientă în procesul creator propriu-zis, care implică o alchimie, un joc al spiritului complex și indefinibil. Știa că „în literatură *originalitatea* absolută nu există (cum nu există de altfel nicăieri). Nici un scriitor nu scapă de influențe. Originalitatea consistă în *asimilarea totală* a împrumuturilor, în modificarea acestora prin adăugirea unui ferment personal" [3]. El mai știa, de asemenea, că lupta dintre elementul autohton și înrîuririle externe este, în literatură, o falsă luptă. Iar dacă o literatură „moare", „atunci cînd nu poate trece de stadiul în care influențele din afară se manifestă numai prin *imitații sterpe*", aceeași literatură poate muri și „de prea multă izolare" [4]. „Protecționismul cultural" e un lucru neavenit și „o literatură care n-are destulă putere ca să-și asimileze influențele n-are nici destulă putere ca să trăiască singură. Mai mult, o literatură care nu poate înfrunta influențele străine și care nu le naționalizează, nici nu merită să existe. Ea va deveni o simplă literatură de imitație... Adevărata primejdie nu stă în afară. Ea stă într-o lipsă de putere creatoare înăuntru" [5]. Altfel spus, trăim într-un mediu de valori, semnificante, formative și în acest sens necesare. Noutatea înseamnă, de multe ori, regăsirea unei vechi tradiții mai mult decît o creație pe teren gol. Încît „în literatură există mai puțin poate decît oriunde *noutăți*

[1] *Idem*, p. 266.
[2] *Idem*, p. 450.
[3] *Idem*, p. 210.
[4] *Idem*, p. 323.
[5] *Idem*, p. 323.

Scanned with OKEN Scanner

absolute. Creația literară se înrădăcinează întotdeauna în trecut, și rădăcinile sînt cu atît mai solide cu cît sînt mai puțin vizibile. De-abia scormonind adînc le găsești" [1]. Vorbind despre suprarealism, citează o frază a lui Breton („Miraculosul e mereu frumos, orice miraculos e frumos, ba chiar numai miraculosul e frumos") ca apoi să observe că în urmă cu o sută de ani „Novalis gîndea și afirma același lucru. Ceea ce dovedește că în poezie *noutatea* este de multe ori o *întoarcere*" [2]. Caută adesea valorile și formele clasice, universale. Îl nemulțumește invazia metaforismului în poezie și în proza interbelică, asemenea unei erezii periculoase, și-și exprimă regretul că nu avem o solidă tradiție clasică. „În literatura noastră, crescută ca năzdrăvanii din poveste într-o sută de ani cît alte literaturi în cîteva sute, se simte tot mai mult lipsa la bază a unei tradiții clasice, absența unui izvor original de cultură și de gust, la care scriitorii să se întoarcă din cînd în cînd pentru o cură de *echilibrare*. Totuși, poate chiar clasicii noștri... un Caragiale, — un Eminescu, ar putea servi pentru dezmeticire..." [3] Nevoia de universal răzbate și în alte „considerații". Constatînd că în literatura modernă a dominat principiul diversificării, al formelor naționale, remarcă, nu fără regret, că „în același timp îndreptarul clasic a fost lăsat deoparte, valorile naționale au fost tot mai mult luate de model în dauna valorilor *universale*"... dar „tradițiile literaturilor naționale sînt controlate mereu cu tradiția clasică europeană, de origine greco-latină, păstrată odinioară de francezi și de care nici un scriitor nu se poate lipsi" [4]. La Ion Pillat admiră „adîncimea formei", „meșteșugul subtil", prin care a sprijinit „versul românesc amenințat să cadă în ruină" [5]. Evoluția neîngrădită spre particular riscă să ajungă la pulverizarea și diminuarea esteticului, încît Al. Philippide caută un punct de sprijin

[1] *Idem*, p. 299.
[2] *Idem*, p. 451.
[3] *Idem*, p. 298.
[4] *Idem*, p. 324.
[5] *Idem*, p. 456.

Scanned with OKEN Scanner

în formele „clasice" depozitare ale dimensiunii universale a spiritului [1].

4. Poet, prozator, dramaturg, *CAMIL PETRESCU* are o estetică proprie pe care și-o expune sistematic în diferite eseuri, articole, cronici, strînse în parte în volumul *Teze și antiteze* (1936). În 1937 publică o lucrare *(Modalitatea estetică a teatrului)* în care discută, bine documentat și întemeiat pe metoda fenomenologică, principalele probleme legate de arta spectacolului teatral. Elaborează și lucrări de filozofie, cucerit de fenomenologie *(Husserl,* 1938) și tinde spre un sistem speculativ propriu, expus în studii încă insuficient cercetate de critica literară actuală [2].

Viziunea sa asupra literaturii moderne și contemporane e formulată cu maximă acuitate în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust,* în care constată o perimare a structurilor artistice în raport cu psihologia și filozofia veacului. Știința, filozofia au evoluat, literatura trebuie să se sincronizeze cu ele. Or, proza europeană persistă în estetica „fotografică" și în reflecția clasică întemeiată pe caracterologie. El propune artistului să revele o experiență proprie, trăită, inedită. Ceea ce concordă cu alte afirmații ale sale conform cărora arta „nu e o distracție, ci un mijloc de cunoaștere. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare al sufletelor omenești". Așa cum arăta Vladimir Streinu, „punctul de plecare al gîndirii lui Camil Petrescu este bergsonist, iar dezvoltările — husserliene" [3]. Cunoașterea presupune „spontaneitatea și unicitatea contingentului, ceea ce e nerepetabil" [4]. „Autenticitatea" e conceptul lui de bază : nu-l preocupă, cum declara, originalitatea, ci autenticitatea, trăirea adîncă a existenței, o experiență unică, în care însă se pot surprinde adevăruri esențiale despre om și despre

---

[1] Șt. Aug. Doinaș. *Lampa lui Diogene,* București, 1970, p. 205—206.

[2] Aurel Petrescu. *Opera lui Camil Petrescu;* București, 1972; Liviu Călin. *Camil Petrescu în oglinzi paralele,* Bucureşti, 1976.

[3] *Camil Petrescu interpretat de...,* ed. de Liviu Călin, București, 1972.

[4] Paul Georgescu. *Polivalența necesară,* București, 1967, p. 210

Scanned with OKEN Scanner

lume [1]. Autenticul ar fi „acea realitate care însumînd materia și spiritul într-o substanță omogenă și solidă structural, este recognoscibilă simultan ca întreg și ca parte. Cunoașterea acestui *concret semnificativ* este pentru Camil Petrescu problema fundamentală a artei, iar *instrumentul ei, intuiția esențială*". [2] Într-un articol combătea „specificul național" de interpretare poporanistă, care îi apărea ca o înțelegere pitorească, de suprafață, a sufletului autohton. În condițiile postbelice, scriitorul trebuie să-și propună drept scop forarea în adîncimea existenței individuale și naționale. Combate de asemenea sincronismul lovinescian întemeiat pe conceptul de imitație, sincronismul său vizînd nu o extindere în exterior a formulelor literare, ci ridicarea literaturii la înălțimea științei și filozofiei veacului *(Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile,* 1933).

ION PILLAT era interesat de toate problemele poeziei moderne: original și universal, tradiție-inovație, modernism și autohtonism, național-universal etc. „Astăzi, mai înainte de toate, un poet trebuie să fie un om cult... să fie în curent cu mișcarea ideilor contemporane. Cu cît e mai cultivat poate fi mai *original*. Aceasta nu e un paradox: adevăratul poet nu se lasă influențat de ceilalți, ci își mărește fondul sufletesc prin cultură străină..." [3] Replica se adresează, simultan, atît imitatorilor, cît și pretenției de originalitate în afara contactului cu marile valori culturale. Tendința sa de a împleti cei doi poli, universal-individual, este evidentă în fiecare articol sau eseu. Undeva poezia îi apare ca o plantă ce crește organic, proaspătă, vitală, care năzuiește totodată spre o înălțime spirituală accesibilă doar sentimentului religios: „Fenomenul poetic îl simt foarte aproape, prin misterul și fervoarea ce cuprinde, de cel religios, — iar prin nevoia lui vitală de a se concretiza într-o formă originală, îl cred înrudit cu fenomenul biologic al concepțiunii..." În

[1] Liviu Călin. *Op. cit.*, p. 118.
[2] Al. Piru. *Camil Petrescu — teoretician literar.* În: *Camil Petrescu interpretat de...*, p. 150.
[3] I. Valerian. *De vorbă cu Ion Pillat*, „Viața literară", 24 aprilie, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

poezie, cuvintele „din banale ca uruiri de tramvaie sau cîntece de flașnetă, ele reînvață sunetul pururi *nou* al apelor și al frunzelor. Poet e acela ce reușește rara sinteză de sunete, forme și culori, într-un *ritm propriu*, în care emoția sa cea mai intimă, cea mai fugară chiar, devine de-acuma universală și eternă". [1]

O înțelegere adîncă a raportului dintre național și universal e alt merit al criticului Ion Pillat, care se ridică deasupra interpretărilor mediocre, lineare și contradictorii: „Dacă prin tradiție înțelegem bătrînețe și anchilozare în formele strîmte și rigide ale trecutului, o resping, oricare i-ar fi principiile. Vrem o tradiție în înțelesul occidental al cuvîntului, care să lărgească granițele gîndirii la cea mai înaltă expresie, dar în același timp să nu piardă contactul nici o clipă cu fondul sufletului românesc". Comentînd scriitori străini, Ion Pillat remarcă totdeauna relația, deloc antinomică, dintre național și universal în opera lor: *Don Quijote* este simbolul sufletului spaniol, dar și al omului universal. „Baudelaire e primul poet «internațional», nu în sensul că nu e francez, căci în toată literatura franceză, alături de Racine și de Villon, e poate cel mai specific; ci, în sensul că versul lui, ca un scalpel, trecînd dincolo de textura *individuală* a fiecărui popor, ajunge la forma imuabilă și universală a scheletului uman". [2]

ION VINEA ne-a apărut mai înainte ca unul din inițiatorii avangardismului. Era, într-adevăr, un adept al înnoirilor, pe care le înțelegea, în chip avangardist, ca o replică radicală la adresa vechilor formule. Judecă poezia uneori futurist, alteori constructivist, suprarealist, cu rezerva însă că nici aceste curente nu reprezintă ultimul cuvînt în artă: „O formulă trebuie abandonată prin simplul fapt că a devenit o formulă. Suprarealismul a propus de la început o rețetă. Apreciem aportul adus de acest curent, prin dezvăluirea de nebănuite ecouri obscure ale poeziei, dar din moment ce a devenit de domeniul public trebuie părăsit... În

[1] *Ce este poezia?*, „Vremea", 18 ian., 1942.
[2] Ion Pillat. *Portrete lirice*, București, 1935, p. 82.

artă, îndată ce există o definiție, există o metodă. Creația adevărată nu se poate prinde în *legi cunoscute*; este ceva mereu adăugat lucrului cunoscut". [1] Aprecia totuși, în chip paradoxal, pe Paul Valéry, care, profitînd de toate înnoirile, rămînea mai personal și mai inedit decît înseși avangardismele vremii. Acești scriitori aveau simțul tuturor măsurilor și al tuturor revoluțiilor artistice.

VASILE VOICULESCU, deși afirma că „un poet trebuie să aibă o *vastă cultură*", nu uita că, totuși, „cuvîntul are într-însul o vatră în care arde *jăraticul vieții*. Dacă vreodată focul este amorțit, datoria noastră, a scriitorilor, e să facem foale din plămîni și să-l aprindem" [2]. Într-un poem *(Poezie*, vol. *Destin*, 1933) imaginează foarte sugestiv raportul dintre materie (sau viață) și spirit (universal): „Și-ncalț agerile versuri la copite / Cu potcoavele rimelor de aur / Oprim în nori, la palatul de cleștaruri / Să furăm umbra frumoasei din vis fără trup, nici sînge, / Dar scorpia-i după noi. Arunc în urmă zaruri, / Coif și buzdugan, toate grele-mi daruri: / Inima, sufletul, mințile nătînge..." Voiculescu, amintind (comparația e pur întîmplătoare) de Vasile Pârvan *(Idei și forme istorice)*, socotește că limbajul nostru artistic trebuie purificat prin efortul poetului, pentru a ajunge la o lume a *ideilor*, „spirituală", e drept cu rezerve de bun simț estetic și intelectual: „Această limbă admirabilă trebuie mereu lucrată, mlădiată, subțiată, intelectualizată, cu orice risc (nu pentru ea risc, ci pentru scriitor). Nu au dreptate cei ce vor să o ție în loc, să o păstreze, cît ar fi de îmbălsămată, ca pe niște moaște neatinse. Dar poate că nu am dreptate și că va fi de ajuns să vie un altul, cu putere și adevărat talent, și va face pentru graiul de acum ceea ce a făcut Eminescu pentru cel de pe vremea lui". [3]

---

[1] I. Valerian. *De vorbă cu Ion Vinea*, în „Viața literară", mai, 1927.

[2] *Idem. De vorbă cu V. Voiculescu*, în „Viața literară", mai, 1926.

[3] Dintr-o scrisoare către N. M. Condiescu, 5 iulie 1937, în „Cronica", 20 mai, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Voiculescu, în genere, percepe universalitatea din structurile folclorului, de unde extrage și specificul național („Muzeul sufletului nostru e în folclor"). Așa cum apare în viața vie, continuă, a folclorului, poezia este eternă, infinită, este „a misterului", pe cînd teoriile și ideile despre ea variază de la un an la altul" [1]. Specificul național e un mod de a fi particular și universal totodată: „Numai prin *personalitatea* noastră autentică, prin *individualitatea* noastră putem trăi în universal". Aici și *personalitatea* și *individualitatea* sînt ale poeziei naționale, populare. La fel *originalitatea*: la Anton Pann aflăm „dreapta înțelepciune populară, cu tăietura ei *adînc originală*". Eminescu *ne poate acoperi cu personalitatea lui genială* și reprezenta în fața umanității, cu *specificul nostru etnic, potențat pînă la universal*" [2]. Respinge modernismul, individualist, închis, neinteligibil, *„o algebră individuală, un capriciu plastic,* evadat complet din legile organice ale oricărei arte în legătură cu viața" [3].

MIRCEA ELIADE. Scriitor, eseist, filozof, cercetător al culturilor vechi, un spirit complex — astfel ni se relevă Mircea Eliade încă de la primele sale scrieri. Datorită aceleiași diversități a preocupărilor, ne apare nu o dată și contradictoriu, tendințele sale, variate și, ideologic, eterogene, constituindu-se într-un sistem filozofic coerent abia prin lucrările de notorietate mondială publicate după război. În *Hermeneutica lui Mircea Eliade,* [4] Adrian Marino a surprins cu precizie și finețe germenii actualei concepții hermeneutice în eseurile din tinerețe ale filozofului. În *Soliloquii* (1932) propune, ca antidot la morala speculativă, *sinceritatea*

[1] V. Liviu Grăsoiu. *Inedite voiculesciene. Gînduri-cugetări,* în „Almanahul literar", 1978, p. 70.

[2] *Articole, comunicări, documente* V. Voiculescu, I, Buzău, 1974, p. 43; V. Voiculescu. *Gînduri albe,* B, 1986, p. 71.

[3] M. Braga. *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului,* București, Minerva, 1984, p. 72; v. și Ion Apetroaie. *Vasile Voiculescu,* București, 1977; Elena Zaharia-Filipaș. *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu,* București, 1980.

[4] A. Marino. *Hermeneutica lui Mircea Eliade,* Cluj, 1980.

C-da 155 coala 20

Scanned with OKEN Scanner

„nudă, nestilizată, așadar nealterată" [1]. Apar însă aici unele neconcordanțe. Filozofia (rațională modernă) i se relevă ca expresia *adevărului*, exterior, care e „nesincer: pretinde renunțarea la *subiectivism, alteritatea*", [2] în ea omul se realizează „prin atașare și supunere legii din afară, prin participarea tot mai completă la adevăr". Această soluție „alter-ează individul, conținutul specific, prin subsumarea treptată legii". Metoda sincerității, în schimb, „procedează mai întîi la completa autonomie spirituală, apoi lasă să crească — expansiv și necumpătat, ...acei sîmburi intraductibili ai *personalității*". S-ar crede că M. Eliade e aici un adept al ideii de originalitate, dar mai departe o combate, înlocuind-o într-o altă lucrare cu conceptul de „autenticitate", la modă între războaie, dar înțeles, de la un autor la altul, destul de diferit. Totuși sensul originalității nu este exclus din conceptele lui Eliade (sinceritate, autenticitate, devenire, drum, trăire) doar că tînărul filozof respinge termenul întrucît îl consideră o „invenție" a filozofiei și moralei speculative, dogmatică, schematică, sterilă etc., care „ignoră fundamentala necesitate a omului întrucît viețuiește ca om: de *a nu fi robul* niciuneia din creațiile sale, de a nu fi nici încai, robul personalității sale deja realizate, ci de a încerca întotdeauna *depășirea, creșterea, rodirea* împotriva oricăror victorii sau agonii". [3] Principalul e devenirea, „epuizarea" existenței „în cît mai multe văzduhuri", iar metoda ei trăirea „sinceră", „experiența" fără preocuparea de coerență, ruperea „cercului de fier al individualității" și *cosmizarea* omului. Se spune însă, iată o contradicție, că „păcatul" omului ar fi: „inconsistență, rătăcire, renunțare la *voința de a fi altul*, mai concret și mai împlinit. De aceea păcatul e satanie: pentru că îndeamnă la izolare, la disociere, *la individuare*". [4] E o negare a individualității burgheze, constituită pe baza unei filozofii abstracte, care-l izolează pe om de existența concretă și de participarea sa la procesele cosmice. „Concretă" e impropriu spus, pentru

[1, 2] M. Eliade. *Soliloquii*, București, 1932, p. 7, 13.
[3, 4] *Idem*, 16, 19.

Scanned with OKEN Scanner

că Eliade nu admite nici viața biologică, decît în măsura în care conduce la experiențe și rezultate de ordin spiritual. Dar să observăm o contradicție: dacă filozofia și morala rațională îl duc pe om la *alteritate*, adică la *submiterea* legii din afară, M. Eliade propune tot un tip de *alteritate* („setea de a se elibera de sine și de a trece în *altul*", sau „ieșirea din sine, contopirea cu altul"... avîntul către o libertate perfectă în libertatea celuilalt [1]. Deși opune *alteritatea - alterității*, ideea autorului este clară: omul filozofiei cedează unor legi abstracte, exterioare ființei sale, *personalitatea* lui Eliade trăiește și se modifică din interior, iar alterarea înseamnă experiențe, mereu altele, trăite fiecare cu aceeași intensitate, iar nu primite pe cale abstractă. Acest nou tip de *alteritate* se realizează prin artă, magie, dans, dragoste, mistică etc., în care omul își află libertatea deplină, creatoare, similară visului, jocului, ce transcende norme, legi, reguli coercitive. În altă lucrare, un jurnal intim, ne descrie cu toată sinceritatea o experiență trăită mai înainte, care azi nu-i mai aparține („Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale"), dovedind astfel necesitatea de autodepășire, creștere, transformare. [2] Altundeva „originalitatea cu orice preț" îi apare ca „un fals" și-i opune autenticitatea, „care de fapt înseamnă același lucru, înafară de ceremonialul, de tehnica și fonetica inerente în orice originalitate". [3]

O constantă a gîndirii lui M. Eliade, afirmată deja în aceste volume de eseuri, este critica profundă și consecvență a spiritului modern occidental. O întîlnim și în *Fragmentarium*, unde amendează *libertatea* burgheză, exterioară, superficială, în numele unei *libertăți* spirituale, prezentă mai curînd în alte epoci, anterioare.

O asemenea viziune e ferită la Mircea Eliade de pericolul de a cădea într-o concepție îngust elitaristă cum s-a întîmplat cu alți vitaliști și existențialiști din generația sa. Studiile de indianistică îi deschid alte

---

[1] *Idem*, 47.
[2] M. Eliade, *Șantier*, București, 1935, p. 6.
[3] *Oceanografie*, București, 1935, p. 176—177.

perspective. Atenția sa se orientează spre universal care constituie țelul oricărei culturi și spre cercetarea unor valori antice, exogene culturii europene moderne și poate superioare acesteia. În *Cărțile populare în literatura românească*, apare ideea unui mit primordial, care se degradează și se individualizează în procesul istoric. E cazul cărților populare, unde miturile primesc interpretări particulare la diferite popoare, interpretări eterogene chiar în evoluția culturală a aceluiași popor. În alt studiu revelator, *Mitul reintegrării* (1940) sînt deja elaborate ecuațiile doctrinei sale filozofice postbelice, avînd ca idee centrală tendința omului spre „unificare, spre reintegrare", „totalizare", spre mult visata „coincidentia oppositorum". [1]

MIHAIL SEBASTIAN. Tot sub semnul autenticității se situează Mihail Sebastian. În *Considerații asupra romanului* (1927) înregistrează „moartea categoriilor artistice", „falimentul genurilor", toată literatura, chiar și filozofia evoluînd spre lirism. *Panlirismul* se explică prin viața modernă, diversă, patetică, stările ei înlănțuindu-se „în virtutea unor legi de logică afectivă. Trăim o imensă revărsare emoțională la astfel de proporții încît amintirea romantismului se vădește falsă și nesinceră... Vremea pateticului deplin se cheamă panlirism". Falimentul genurilor n-a cruțat nici romanul: „Căci nu înseamnă deplina perimare a genului epic o estetică, pentru care arta nu există decît întrucît este *subiectivă* și pentru care mai ales — ca să-l citățm chiar pe Benda — «artă trebuie să fie o pură stare afectivă, o înțelegere imediată a lucrurilor, fără orice deformare intelectualistă, în *particularitatea* lor, în *unicitatea* lor?» Personalitatea însă nu mai e unitară, fiind lipsită de continuitate. „Actul gratuit" al lui Gide presupune „valorificarea artistică a unui postulat la modă: *discontinuitatea personalității*. De vreme ce omul nu mai este *o persoană* ci — așa cum se spune curent — *o posibilitate de infinite personalități*, succedîndu-se fortuit, romanului modern trebuie să-i lipsească logica

[1] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, București, 1940, p. 66—67.

construcției și a acțiunii"[1]. La Proust, „gîndurile au nevoie să se desfășoare în absoluta lor logică interioară, călcînd peste propoziții și fraze ca peste niște moarte tipare"[2]. Actualul, faptul divers stă în atenția criticului și romancierului Sebastian: „documentul de viață, mărunt, zilnic, dar de care iei cunoștință direct, de la sursă, necomentat, plin încă de *semnificația lui originală*". Laudă volumul *Teze și antiteze* de Camil Petrescu, romanele lui Mircea Eliade. În *Jurnal de roman* scrie: iată de ce „mă pasionează aspectele imediate ale vieții de fiecare zi și de ce *un minut nou* mă cîștigă..."[3]

c) *Lucian Blaga. Individ și cosmos*

Individualitatea, originalitatea nu sînt concepte centrale în filozofia lui Blaga, centrale fiind conceptele de *stil, categorii stilistice*[4] sau *abisale, mister*[5] sau *necunoscut*... Filozofia sa este de fapt o filozofie a culturii[6]; năzuința spre descifrarea necunoscutului se exprimă în opere, de la cele religioase la cele științifice și artistice, opere ce poartă amprenta categoriilor stilistice. Categoriile stilistice definesc viziunea particulară a națiunilor, a epocilor istorice, *a indivizilor creatori*; în funcție de preponderența factorului individual sau general, valorile culturale, „valori polare", se constituie mai accentuat *originale* sau mai accentuat „canonice". Concepția sa culturală despre artă și religie era profund diferită de ideologia „Gîndirii" (unde și-a publicat, totuși, o bună parte din lucrări) încît a trebuit să suporte amendamente drastice din

---

[1] Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici. Memorial*, Minerva, București, 1972, p. 36—37.
[2] *Idem*, p. 41.
[3] *Idem*, p. 495; v. D. Grăsoiu, *M. Sebastian*, 1986, p. 405.
[4] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, cuvînt înainte de D. Ghișe, București, 1969, p. V—VI.
[5] George Gană. *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, 1976, p. 8.
[6] Al. Tănase. *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, București, 1977, p. 285.

partea teoreticienilor acestei reviste.[1] Nici chiar *Eonul dogmatic* nu corespunde modului teologic de a înțelege cunoașterea, iar celelalte lucrări, începînd cu *Orizont și stil* îi sînt fundamental opuse. În toate scrierile sale teoretice și critice, conceptul de originalitate e prezent cu rolul său bine stabilit în sistemul terminologic al lui Blaga. În primele eseuri subliniază pretutindeni „viziunea personală... a fiecărui artist", iar în *Filozofia stilului* (1924) se consideră, cam abuziv, un pionier în această metodă de a judeca opera prin noutatea ei. Astfel, invocă un fragment dintr-o scrisoare a pictorului van Gogh „care cuprinde în cuvinte așa de omenești toată suferința *noutății* neînțelese"... Dar în *Fețele unui veac* (1925) preferința lui se îndreaptă spre artiștii care surprind în opera lor *esențialul, nu individualul*, ca Brâncuși, Arhipenco, Barlach, Belling, dramaturgii Claudel, Strindberg, Shaw, Pirandello sau noii fizicieni Lorenz, Einstein... „Această privire spre *esențial* e una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre".[2] Ideea individualității va fi condamnată apoi în *Eonul dogmatic* (1931) dar va fi reluată în *Cenzura transcendentă* (1934) în care studiază „raportul dintre principiul metafizic absolut și cunoașterea *individuată*", cunoaștere ce nu poate fi decît una „cenzurată"[3].

Dar ceea ce pierde individualitatea în planul *cunoașterii* va dobîndi în planul creației. Ea începe să fie reabilitată. Scepticismul epistemologic e convertit într-un optimism cultural.

Cu *Trilogia culturii* ajungem în miezul filozofiei lui Blaga. Conceptele sale se restructurează în jurul unuia fundamental: *categoriile abisale* sau *categoriile stilistice*. În lumina lor, toate lucrările care vor urma, dar și cele anterioare, dobîndesc o nouă semnificație. Dintr-o negație în planul cunoașterii, cum s-a spus, gîndirea sa devine o afirmație în planul creației și al

[1] Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, București, 1970, p. 201—202; Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, 1975, p. 21—22.
[2] *Fețele unui veac*, Arad, 1925, p. 120—125.
[3] *Trilogia cunoașterii*, București, 1943, p. 369.

Scanned with OKEN Scanner

vieții. De la Frobenius, Spengler, împrumută ideea spațiului variabil, îi acordă un caracter subconștient și-i adaugă alte categorii, ca orizontul temporal, accentul axiologic, atitudinea anabasică și catabasică, năzuința formativă, care se constituie „ca o matrice stilistică". Evitînd mecanica vechiului determinism, le atribuie acestor factori tendințe și sarcini diferite, chiar opuse, încît par a se mișca în chip ciudat, ca racul, broasca și cu știuca din poveste, dar care fac, în fond, din matricea stilistică un concept elastic, cu mare forță de disociere în domeniul creației culturale. Nu e întîmplător că în lucrările de după război *(Aspecte antropologice, Experimentul și spiritul matematic)* Blaga și-a reexaminat atent terminologia filozofică în funcție de exigențele științei contemporane, totuși a menținut neatins conceptul de *stil, cîmp stilistic,* adică vechile *categorii abisale* [1]. Ele reflectă ethosul, cogito-ul cel mai intim și mai profund al omului, filozofului și poetului Blaga. Cu această „matrice", formulată într-un chip straniu, Blaga descoperă varietatea culturilor, a etniilor, a epocilor istorice, și mai mult decît atît, egalitatea lor axiologică. Întreprinde, în consecință, o analiză detaliată a diverselor civilizații care s-au perindat de-a lungul istoriei de la „gîndirea magică" la cea babiloniană, indiană, egipteană, greacă, medievală, modernă, fără nici un gînd discriminativ. Vorbește cu egală simpatie și îndreptățire despre valorile specifice ale diferitelor națiuni : italieni, spanioli, germani, englezi, ruși, francezi, chinezi, evrei, arabi, ca și despre „spațiul mioritic". Dar această „matrice stilistică" e capabilă de minuni încă mai mari. E aptă să vadă relații și conexiuni între fenomene spirituale pe care nu le-au putut vedea alte teorii culturale, izvorîte fie din idei „revelate", fie din metode mai mult ori mai puțin „științifice". În concepția medievală, cultura era rezultatul revelației de sus în jos, a divinității universale în oameni și în popoare, inexpresive individual și național. Blaga observă, invers, că „necunoscutul"

[1] V. explicația științifică a acestor termeni în : Ion Mihail Popescu. *O perspectivă românească asupra teoriei culturii și valorilor,* București, 1980.

se revelă, deşi limitat, „înfrînat", de jos în sus, prin oameni şi naţiuni distincte şi expresive. Culturile lumii au caractere particulare, dar se unesc şi chiar se încrucişează uneori, în efortul lor de aprehendare a „necunoscutului". Avem aici o viziune profund democratică şi modernă asupra culturilor, pornită dintr-o adîncă simpatie faţă de umanitatea prezentă, trecută ori viitoare. Tot *matricea stilistică*, acest complex de factori „bizari", îl conduce la analize subtile ale fenomenului cultural românesc (unele devansate, cele mai multe însă de bun simţ) şi la încadrarea lui în complexul spiritual european *(Spaţiul mioritic)*. Alte metode mai pretenţioase l-au judecat mult mai unilateral, uneori negîndu-i cu totul valoarea şi existenţa. Din acelaşi motiv, egalitarist, respinge şi teoriile mesianice apărute atît în alte culturi, cît şi în cadrul autohton. Democratismul său spiritual se exprimă de asemenea şi în atitudinea faţă de ştiinţă, care e, la rîndul ei, o creaţie în termeni stilistici, încît, între tipurile diferite de ştiinţă elaborate de-a lungul veacurilor, nu vede altă diferenţă, în nici un caz una valorică, decît o diferenţă de aspect *stilistic*. Apoi, în *Religie şi spirit* vrea să pună în lumină „importanţa fundamentală" a categoriilor abisale „pentru constituirea valorilor religioase" fără exclusivismele pe care le manifestă religiile înseşi (şi adepţii religioşi) în raporturile dintre ele: „Se înţelege de la sine că circumscriind astfel viaţa spirituală indică, grecească sau apuseană, nu facem decît să schiţăm în chip preliminar o situaţie, fără de a mărturisi cu aceasta vreo *preferinţă*. Un cercetător al culturilor e silit, printr-un grav angajament spiritual, să-şi treacă oarecum sub tăcere preferinţele particulare, cît priveşte feluritele forme ale geniului uman". Obiectivitatea e însuşirea metodelor îndreptate scientist spre realitate. Concepţiile metafizice sînt, de obicei, exclusiviste şi partizane, judecînd şi sistematizînd din unghiul unui concept sau al unei valori privilegiate. De unde atîta obiectivitate, mai mult decît ştiinţifică, în gîndirea unui „metafizician" ca Blaga? O cultură străină trebuie lăsată „să se înfiripe în faţa noastră potrivit normelor sale intrinseci";

Scanned with OKEN Scanner

„Ni se cere așadar să ne ajustăm perspectivele și ocheanul la conformațiile proprii peisajului iar nu să vorbim de «deficiențele» altor culturi". Cultura culmilor, „metoda" *stilistică* rezolvă și problema raportului dintre individual și etnic, care produce atîtea disensiuni în conștiința literară a veacului nostru. Doctrinele naționale sînt net antiindividualiste, doctrinele individualiste sînt profund antinaționale. Blaga se întreabă: „Cum trebuie să înțelegem raportul dintre «individ» și «colectivitatea etnică»? Este colectivitatea etnică o unitate reală? În ce măsură? Este individul numai un «exponent» al etnicului? Sau etnicul este o simplă umbră abstractă, real fiind numai individul?".

Răspunsul se află în același termen de matrice stilistică, „alcătuită din categorii abisale, discontinue, dar sinergic și arhitectonic combinate", care are darul să așeze pașnic alături concepte făcute parcă să se împungă și să se extermine reciproc. Tocmai pentru că e un conglomerat de factori care se unesc, dar se și opun, se stabilizează, dar se și modifică de la individ la individ și de la epocă la epocă (aici nici istoricul nu se opune etnicului). Îi e proprie o „elasticitate" demnă de toată lauda, în stare să se modifice cu fiecare operă individuală, rămînînd ea însăși neschimbată, să permită indivizilor să curgă liberi prin apa ei, în orice direcție, chiar să sară din ea, dar să revină totuși în această apă: „De la etnic la individ nu se trece nici ca de la substrat la exponent, ca de la substanță la accident, dar nici ca de la abstract la concret: de la etnic la individ se trece ca de la un complex numeric mai redus, la un complex numeric mai amplu de categorii abisale. Niciodată individul nu va fi deci un simplu exponent al etnicului, fiindcă individul posedă totdeauna alături de categoriile abisale, ce aparțin etnicului, mai multe ori mai puține categorii abisale, ce-i aparțin numai lui". Nici mediul nu e o „simplă abstracțiune", nici individul un simplu „exponent", ci ambii sînt realități concrete, vii, care se diferențiază fără să se nege. E un mod foarte subtil de a percepe și explica relația existentă între particular și general, între stare și mișcare, între tradiție și inovație. În

Scanned with OKEN Scanner

concluzie, Blaga combate firesc „simplificările" care reduc creaţia la un aspect univoc, şi care duc uneori chiar în „impas" „destinul creator al omului". Amendează mai întîi *transcendentomania*, de pildă *iconoclasmul* medieval, care, distrugînd *icoanele*, anulează şi interzice efortul creator al omului. Amendează apoi, cam prea în bloc, *imediatomania* modernă, „anarhia spirituală", „dezagregarea stilistică" proprie culturii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului nostru. Dar criticînd extremismul *imediatomaniei*, Blaga nu avansează o idee antiindividualistă, cum părea s-o facă, destul de grăbit, şi numai pentru moment, în *Eonul dogmatic*. El construieşte, în fapt, un concept de valoare estetică prin care tinde să justifice varietatea şi originalitatea valorilor artistice într-un spaţiu mai vast decît cel european modern.

În *Artă şi valoare*, de pildă, multiplicitatea îi apare din dozajul diferit al unor elemente polare, al universalului cu individualul sau al „canonicului" cu „originalul". În diferite epoci accentul s-a fixat pe un pol sau pe altul. În arta clasică, termenii polari se află în echilibru. În cea bizantină, accentul cade pe „canonicitate", iar spontaneitatea, originalitatea trec în penumbră. „Arta romantică ne izbeşte prin saturaţie concretă... prin originalitate. Dar atît arta bizantină cît şi arta romantică ar înceta să fie artă, dacă aspectele accentuate nu ar fi dozate cu elemente polare." Din jocul celor doi termeni, aşadar, se naşte însăşi diversitatea tipurilor artistice de-a lungul veacurilor, iar nu numai în epoca modernă. Căci originalitatea pentru el nu e proprie numai culturilor actuale, care se declară ca atare, ci tuturor valorilor create de-a lungul istoriei. Iată un gust într-adevăr *generos*. Nu ne mai miră acum că Blaga apăra spiritul dogmatic medieval de „exclusivismul..." gîndirii moderne! Originalitatea ia la el înfăţişări istorice şi chiar cosmice. (În *Diferenţialele divine* elaborează o cosmologie riscantă sub aspect ştiinţific, cu scopul de a dovedi varietatea şi libertatea întrupărilor individuale în cadrul altor regnuri, la cristale, plante, animale, ca şi la om.) Un ethos modern, însetat de eterogenitatea făpturilor umane, a

Scanned with OKEN Scanner

popoarelor și a epocilor istorice, stă la temelia *categoriilor stilistice* care „nu sînt ecumenice, ci variază de la regiune la regiune, de la popor la popor, de la timp la timp, de la individ la individ și uneori chiar în cursul vieții unuia și aceluiași individ".

Blaga obține astfel o imagine a lumii neștiută mai înainte (cînd religiosul zdrobea ființa particularului, sau cînd individualul uita de ființa generalului) ; o imagine întemeiată pe valoarea diversităților umane concrete, care numai prin suma eforturilor lor spre spirit pot atinge un sens complex și viu (în același timp) al unității. E sensul lumii pe care o căutăm azi, cînd vrem să fim fiecare noi înșine, dar să ne întîlnim cu efortul creator al tuturor popoarelor și indivizilor care au existat, care există și vor exista în istorie.

Scanned with OKEN Scanner

popoarelor și a epocilor istorice, stă la temelia *categoriilor stilistice* care „nu sînt ecumenice, ci variază de la regiune la regiune, de la popor la popor, de la timp la timp, de la individ la individ și uneori chiar în cursul vieții unuia și aceluiași individ".

Blaga obține astfel o imagine a lumii neștiută mai înainte (cînd religiosul zdrobea ființa particularului, sau cînd individualul uita de ființa generalului) ; o imagine întemeiată pe valoarea diversităților umane concrete, care numai prin suma eforturilor lor spre spirit pot atinge un sens complex și viu (în același timp) al unității. E sensul lumii pe care o căutăm azi, cînd vrem să fim fiecare noi înșine, dar să ne întîlnim cu efortul creator al tuturor popoarelor și indivizilor care au existat, care există și vor exista în istorie.

Scanned with OKEN Scanner

C. MODELE CULTURALE ÎN ZONA BIZANTINĂ

Scanned with OKEN Scanner

Afirmam în introducere că, în pofida dinamismului ce caracterizează viața culturală, apar în corpul ei structuri mai stabile, cum sînt speciile, genurile literare, tradițiile culturale. Mai mult, în anume epoci, culturile se subsumează unor modele ample, unor paradigme, care domină viața spirituală pe spații mai largi și pe perioade mai îndelungate. Cum se explică fenomenul? Poate prin influența unor valori de mare profunzime care își află un puternic ecou în mase numeroase de indivizi? Într-adevăr, un model cultural poate înrîuri sufletul mai multor indivizi și chiar popoare. Omul se naște într-un mediu semiotic, iar o cultură, o tradiție nouă, se naște după asimilarea alteia, anterioare. Am adus exemplul culturilor elină și latină. De ce se impun însă anume paradigme și nu altele? De ce un model, odată dominant, dispare în altă epocă, sau dispare temporar, ca să reapară în altă perioadă istorică. Am exemplificat cu istoria genurilor literare și culturale. Teoriile mai noi, izvorîte din cercetările biologice, răspund cu ideea de co-evoluție, culturgen, sau culturon. Fenomenul cultural influențează modul de a fi al oamenilor, la rîndul său, însă, este controlat și remodelat în funcție de conformația genetică a indivizilor, a popoarelor la un moment din evoluția lor. Un aer de vitalism, doar parțial justificat, pătrunde în teoria culturii. Credem însă că procesul modelării se poate explica tot prin analogie cu procesul abstractizării-simbolizării din limbajul uman. Am văzut că funcția abstractizantă coexistă în limbă cu funcția simbolizatoare. O metaforă, un simbol — creație individuală — prin uzaj, se „lexicalizează", intră în limbajul logic,

general. Se întîmplă și procesul invers: un cuvînt abstract, general adoptat în lexicul unei limbi, poate primi virtuți simbolizatoare, adică se individualizează din nou. În cultură se întîmplă la fel: anume valori, opere primesc o extensiune, sînt adoptate de grupuri mari de indivizi, pe perioade mai lungi de timp. Așa se formează genurile, tradițiile, cu existență îndelungată. Lucrează aici funcția generalizatoare a limbajului. La un moment dat, într-un timp dat, constituția genetică a umanității, pe o arie oarecare, într-un „cadru mezologic" oarecare, pretinde un model general al valorilor, mai stabil, mai cuprinzător. Nu trebuie să ignorăm aportul teoriilor genetice: în definitiv cultura e un mod de viață, e produsul vieții, tot atît cît e și modelatorul ei. Un tip de valori apare într-o parte a lumii. El se extinde la alți indivizi, devine o specie; la mai multe populații, devine un model, o paradigmă, care sistematizează, își subordonează ca semnificație valorile anterioare din acest spațiu uman. În Evul mediu european avem un model universalist, numit de I. Lotman semantic: universul este creat din afară, toate lucrurile îl semnifică pe creatorul lor. Omul nu face decît să descifreze aceste semne și să contemple sistemul lor desăvîrșit. Modelul culturii moderne ar fi, cu termenul aceluiași autor, asemantic. Universul nu este semnificat, ordonat dinainte, omul este cel care introduce ordine și semnificație în el.

Un model se propagă, așa cum s-a spus, prin sincronizare. În funcție de structura modelului, sincronizarea se poate manifesta în forme diferite: uneori echivalează cu imitația, alteori cu diferențierea. Sînt cunoscute aceste două modele, mai ales din spațiul cultural occidental. Să vedem aici cum s-au manifestat ele în spațiul bizantin.

1. *Sincronizarea de tip medieval.* Dacă sincronizarea e un proces general de formare a culturilor europene, tipurile sau modurile de sincronizare diferă de la o epocă la alta. În epoca medievală întîlnim un tip de sincronizare a formelor care determină, apoi, o sincronizare în spirit. Sincronizarea începe cu imitația.

Scanned with OKEN Scanner

O carte (de obicei o compilație) scrisă într-o țară sau alta e preluată în sute de manuscrise și transmisă automat în celelalte țări de aceeași credință și cultură, fără modificări esențiale. Circulația e facilitată nu numai de limba de cult, universală, dar în primul rînd de conținutul ideologic universalist, perfect codificat, care nu admite nici o inovație sau creație individuală. În Bizanț ca și la Roma culturală creștină funcționează principiul formulat de Ioan Damaschinul: „De la mine nu voi spune nimic" [1]. La rîndul ei, pictura și iconografia bizantină „înregistra nu episoadele irepetabile, ci *arhetipurile* lor luate în parte, elabora portrete sui-generis de *prototipuri* de Cristos, de Maria, de diverși sfinți, de asceți și de martiri și îmbrăca cu forme riguros stabilite scenele biblice și evanghelice" [2]. Imnurile înseși nu trebuiau să-și schimbe prea des melodia, „întrucît aceasta este un lucru mai potrivit pentru cei care cu toată ființa lor năzuiesc spre Dumnezeu fără să tragă desfătare din asta, rămînînd doar cu spiritul neprihănit" [3]. Astfel, modelele artistice din Constantinopole sînt prototipuri obligatorii care „în provincie *sînt imitate* în orice chip" [4].

Nu numai în artă și literatură, dar chiar în viață, se tindea spre un ideal pasiv, spre ascetism, care „sufoca orice fel de formă de activitate și de individualism" [5]. Lumea simțurilor era condamnată ca „o vale a plîngerii", „o prăpastie a durerii", din care numai „un fir subțire ducea la împărăția eternă: credința în Cristos și în întruparea lui, *imitarea* vieții lui și respectarea cu sfințenie a învățăturii lui". [6]

2. *Sincronizarea în culturile moderne.* Modelul culturii moderne se întemeiază pe principiul particularizării, al descentrării spirituale. Sincronizarea presupune „diferențierea", iar nu „imitația". Pre-

[1] V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, vol. I, p. 51.
[2] *Idem*, p. 73.
[3] *Idem*, p. 80.
[4] *Idem*, p. 317.
[5] *Idem*, p. 66.
[6] *Idem*, p. 67.

C-da 455 coala 21

Scanned with OKEN Scanner

zența termenului de *imitație* la începuturile culturii moderne („imitația anticilor") nu trebuie să ne înșele. Reînvierea operelor antice nu era decît un pretext, un alibi, în spatele căruia se manifesta un spirit nou, individualist, care-și construia un model cultural inedit, inexistent în antichitate și opus radical modelului medieval. Cînd încercăm să înțelegem semnificația momentului renascentist, trebuie să căutăm funcția diferită a unor acte culturale, aparent similare. În momentul trecerii la creștinism, populația rusă primește textele religioase în limba slavonă, înrudită și accesibilă limbii ruse vechi. Dar funcția limbii slave nu venea să particularizeze un spirit universal ci, invers, să universalizeze spiritul particular al popoarelor slave. O limbă, să-i zicem națională, particulară, îndeplinește o funcție universalistă, generalizatoare. Avem, în cazul limbii latine din literatura umanismului, o ecuație cu sens contrar. La curțile principilor italieni din Renaștere se jucau piesele lui Plaut, Terențiu, de asemenea piese scrise de umaniști, în limba latină. Aceste spectacole erau un prilej de manifestare a spiritului nou, eliberat de strînsorile dogmatismului religios. Avem deci ecuația inversă: o limbă universală îndeplinește o funcție particularizantă. Dealtfel rostul acestor „imitații" se epuizează repede și literaturile europene își urmează cursul lor firesc în limbile vii, naționale. Regulile proclamate un timp ca suverane sînt încălcate practic de către marii scriitori, fie intuitiv, fie programatic. Shakespeare se comportă total liber în fond față de schemele tematice din piesele sale, pe care le tratează în chip cu totul subiectiv și personal. Lope de Vega le respinge programatic prin manifeste antiimitative. Pleiada, ca și clasicismul francez, promovînd teoretic imitarea anticilor, aveau ca scop crearea unei mari literaturi franceze, adică specifice, ceea ce se și întîmplă cu adevărat prin scriitorii proeminenți ai secolului al XVII-lea, Corneille, Racine, Molière. Sub aparența revenirii la antici se emancipa, în fapt, un spirit nou, descentralizator, care se manifesta în filozofie, în religie (prin reformele religioase), în politică prin izolarea statelor europene de ideologia bisericii universale. În literatură, prin renașterea și culti-

Scanned with OKEN Scanner

varea limbilor naționale. Chiar genurile literare, împrumutate de la antici, se dovedesc curînd neîncăpătoare pentru spiritul modern, vor fi combătute încă din sec. al XVIII-lea, apoi de romantici și se vor pulveriza în sec. al XX-lea, rămînînd doar ca niște relicve, lipsite de sens axiologic. Faptele sînt și mai elocvente dacă examinăm efectele clasicismului francez, nu numai în Franța, dar în alte țări europene unde și-a extins influența. În cultura rusă modernă „normativismul clasicist... a permis literaturii ruse ca în timpul cel mai scurt să devină conștientă de propriile sarcini naționale, să termine cu scolastica închistată medievală, cu clericalismul în gîndirea estetică, să iasă în spațiul general al culturii moderne..." [1] Pornind de la normativitatea clasică, foarte curînd critica (clasicistă) rusă începe „să se pătrundă de specificul național, să generalizeze poetica clasicismului rus însuși, experiența personală a scriitorilor ruși clasici" [2].

Așa-zisa sincronizare ulterioară a literaturii ruse cu literatura occidentală reprezintă și mai puțin o sincronizare a formelor, ci mereu mai mult o sincronizare în spirit. E vorba de spiritul particular pe care îl propagă literatura europeană, spiritul național și individual în creația literară. „Problema centrală" care preocupă critica sentimentalistă rusă se referă la „caracterul individual, istoric, național al fenomenelor. De-aici atenția față de personalitatea omului, față de «sensibilitate», psihologism, de-aici cunoscuta democratizare a eroilor, amestecul diferitelor elemente ale vieții, a stilurilor lingvistice și în parte a genurilor..." [3]. Desigur, acestea erau și principiile sentimentalismului occidental, și ele îndemnau pretutindeni la creație specifică, în limbaj, în forme și în substratul moral.

E cazul să revenim la „modelul" culturii moderne și să ne întrebăm dacă succesiunea curentelor din sec. al XIX-lea și al XX-lea, de la clasicism la romantism, realism, simbolism și avangardism, înseamnă o succe-

[1] V. I. Kuleșov. *Istoria russkoi kritiki*, ed. II, Moscova, 1978, p. 13.
[2] *Idem*, pp. 13—14.
[3] *Idem*, pp. 14—15.

Scanned with OKEN Scanner

siune de formule distincte, reprezentînd fiecare un model sau sînt manifestări variate ale aceluiași model cultural fundamental. Aderăm la ideea conform căreia de la cearta între antici și moderni, pînă la suprarealism, asistăm la eforturi repetate de a formula și reformula principiul aceluiași model creator, în care accentul apasă pe același aspect al individuațiunii și pe eliberarea de norme extraindividuale. Relativul, subiectivul, inéditul, unicul, indicînd aceeași direcție a spiritului, sînt termeni ce revin în toate manifestele curentelor enumerate. Manifestele sentimentalistului rus Karamzin sînt calchiate după textele sentimentaliștilor englezi, francezi, germani. În propoziții teoretice am avea o imitație, practic însă, prin aceste raționamente de formulare străină, avem o întoarcere spre interior: scriitorul rus e primul care adoptă în proza sa un limbaj autentic, întemeiat pe limba rusă populară, alege eroi de condiție minoră, e atent la problemele și suferința omului de jos, la aspectele vieții sociale ruse. El e și fondatorul istoriei naționale, printr-o lucrare monumentală ce stă la baza istoriografiei rusești din secolul al XIX-lea; și tot Karamzin însuși e creatorul istoriei literaturii ruse. Ce se deduce? Ideile poeticii sentimentaliste, reproduse în alt spațiu psihologic, lucrează în sens disociativ, diferențiind între culturi: prin limbă, prin tematica autohtonă, prin valorificarea potențelor culturale interne, aceeași idee creează realități și forme literare distincte. Avem aici o sincronizare în spirit, mai bine zis în ce privește direcția spiritului. Doctrina preromantică nu reprezintă, în fond, decît o reformulare a modelului culturilor moderne, model ce îndeamnă principial la particularizare. Iar prin aceasta sincronizarea în literaturile moderne echivalează cu o desincronizare.

Acest proces de sincronizare-desincronizare se accentuează prin școlile literare următoare (îndeosebi prin romantism), cînd modelul cultural își află formulări din ce în ce mai radicale, pe linia desolidarizării de orice concepte și tendințe normative, recomandînd pătrunderea tot mai adîncă în ineditul vieții și al individualității umane. Ar fi eronat să vorbim aici de *imitație* cînd modelul însuși propune diferențierea. Un scriitor, Dosto-

Scanned with OKEN Scanner

ievski, de pildă, împrumută diverse motive, atitudini, procedee din proza romantică a scriitoarei George Sand. Se poate spune că opera lui Dostoievski se naște prin imitația operei lui George Sand ? Or, influența scriitoarei franceze este departe de mobilurile puternice ale artei dostoievskiene, care izbucnesc din profunzimea propriei sale conștiințe individuale. Imitația însăși, în literaturile moderne, are, funcțional, un caracter antiimitativ. Pușkin ca și Lermontov debutează în poezie cu imitații după Byron. Asemenea versuri („după...") au însă un ecou profund în societatea autohtonă : mobilizează spiritele în favoarea libertății sociale. Efectele se explică prin existența unei conștiințe întoarse către sine însăși, în cadrul intelectualității ruse. Versurile lui Byron puteau să sune ca o creație de inspirație autohtonă. La conținutul moral al poemelor se adăuga măiestria și talentul „imitatorilor", sau traducătorilor, capabili să valorifice într-o tălmăcire resursele expresive ale limbii naționale. Numai în literaturile moderne se poate vorbi de existența unor traduceri care întrec în valoare originalul. Într-adevăr, uneori un poem își sporește fondul spiritual prin traducere în altă limbă. Faptul se explică printr-un adaos de personalitate. Căci în literaturile moderne totul, inclusiv tălmăcirile, se supune unei legi generale ce se poate numi reacția individualității. Lumea nu trăiește prin atașare la semnificații din afară, ci prin emanații din interiorul ființei umane. În culturile medievale totul tinde spre uniformizare. În culturile moderne, totul tinde spre diferențiere. Deloc întîmplător, *imitația* a devenit, după consumarea clasicismului, cel mai detestat termen din poetica europeană modernă.

* * *

I se opune de la început, și mereu mai mult, termenul de *originalitate* care tinde să se identifice, ca sens, cu însuși termenul de valoare estetică. Culturile moderne stau sub semnul *originalității*, culturile medievale se aflau sub semnul *imitației*.

E locul aici să comentăm o cunoscută idee a lui Lucian Blaga conform căreia spiritul francez ar fi profund clasic, raționalizant și normativ, și drept urmare,

Scanned with OKEN Scanner

ei obligă la imitație, nu la creație. În schimb, spiritul culturii germane ar fi profund individualist, și influența lui îndeamnă la particularizare, adică la creație națională și originală, exemplul ilustrativ fiind aici literatura rusă înrîurită de la început de culturile germanice. În realitate, din vremea lui Petru I, influențele olandeze, engleze, germane se exercită în plan politic, economic, și puțin în literatură, care se naște, e drept, originală, dar sub impulsul literaturii clasice franceze. Adevărul e că teoria originalității apare în Franța, în disputa dintre antici și moderni, chiar în secolul clasicității. Spiritul originalității, indiferent de repartizarea curentelor, plutea peste toate culturile europene și se infiltra în estetica tuturor școlilor literare moderne. S-a constatat, nu o dată, că sicronizarea curentelor moderne, departe de a crea o uniformitate în literatura unei epoci, creează o diversitate de valori. „Între Mallarmé și Racine este o afinitate mai mare decît între ceea ce este clasic în Goethe și clasicismul francez... Vezi și deosebirile atît de mari dintre romantismul francez și cel german, cel dintîi mai mult formal și de suprafață, frondeur dar luminos și plin de apucături clasice de care zadarnic vrea să se lepede — iar cel de-al doilea, ideolog, în bună măsură reacționar, naționalist și crepuscular" [1].

3. *Model și originalitate în cultura română.* Înainte de a vorbi de opere realmente originale, originalitatea este, în culturile moderne, o tendință, o aspirație care face ca operele de început, chiar traducerile și imitațiile să primească o funcție originală sau particulară. Mai mult decît atît, cum s-a văzut mai înainte din exemplul latinei în literatura umaniștilor, opere scrise într-o limbă universală pot îndeplini o funcție particulară și invers. În sec. X—XI, apar în limba germană poeme și povestiri cu caracter profund religios, controlate dealtfel de instituția bisericească. Scopul lor era să atragă spiritele particulare la doctrina universalistă iar nu să releve un spirit particular. Se poate afirma invers, că unele texte latine din filozofia scolastică, ale unui Siger

[1] Al. Philippide. *Tradiție clasică și tradiție națională*, 1936. In *Scrieri*, vol. III, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

de Brabant, de pildă, tindeau spre o descentralizare a gîndirii și aveau deci o funcționalitate particulară, încît pot fi considerate printre primele lucrări în care se elaborează modelul culturilor moderne. Să privim și spre zona româno-bizantină.

Deși civilizația și cultura poporului român reprezintă un caz special în cadrul culturilor și popoarelor din sud-estul și estul european, bizantin, se supun totuși legilor generale ale evoluției culturale din această zonă. Spre deosebire de popoarele din jur, creștinismul s-a infiltrat aici în chip treptat și firesc, încît nașterea poporului român s-a identificat cu răspîndirea și oficializarea creștinismului în imperiul roman. Populația daco-romană a primit, inițial, noua religie prin intermediul limbii latine, utilizate de primii misionari creștini în această regiune.[1] Documente literare și arheologice o dovedesc, la fel terminologia de cult, în bună parte de origine latină. Odată cu evoluția limbii, se presupune că pe teritoriul daco-roman s-ar fi putut realiza chiar traduceri ale unor texte în noua limbă română.[2] Sub presiunea migrațiilor, apoi a schismei dintre cele două biserici, ortodoxă și catolică, prestigiul limbii latine în biserică a scăzut și ea a fost înlocuită cu limba slavonă, propusă de Bizanț în această regiune dominată politic de popoarele slave. Noua limbă administrativă și culturală nu putea surprinde prea mult, întrucît ea nu făcea decît să exprime într-un vestmînt străin, chiar cultura, spiritualitatea în orizontul căreia poporul român trăia de cîteva secole. În plus, cultul creștin ajunsese la o puternică formalizare, fiind redus la propoziții fundamentale, arhetipale, dogmatice, și manifestîndu-se în mare măsură printr-un ceremonial exterior, bogat, somptuos, plastic : slujba religioasă, muzica, pictura au fost elemente decisive în atragerea și convertirea la creștinism a noilor po-

[1] G. I. Brătianu. *Une énigme et un miracle historique. Le peuple roumain*, București, 1988, p. 180, 190.

[2] I. C. Chițimia. *Începuturile scrisului în limba română*. „Luceafărul", nr. 15, 16, 17, 18..., 1982.

Scanned with OKEN Scanner

poare ajunse în vecinătatea Bizanțului.[1] Limba slavonă nu era, în această epocă, un mijloc de particularizare a culturii bizantine, ci invers, un instrument de universalizare a conștiinței slave, după modelul bizantin. Ea va deveni un mijloc de particularizare mult mai tîrziu, după invazia turcilor în Balcani, și va juca acest rol nu numai la popoarele slave, dar chiar în programul politic și ideologic al poporului român. Într-adevăr, după căderea Bizanțului și apariția pericolului otoman la porțile Dunării, textele religioase scrise sau tipărite în țările române dobîndesc o funcție necunoscută mai înainte. Semnificația lor religioasă trece în plan secund, mai bine zis devine un pretext pentru a cultiva conștiința politică a popoarelor ortodoxe din Balcani și a le mobiliza în acțiunea de rezistență a țărilor române în fața expansiunii turcești. Chiar dacă *Învățăturile lui Neagoe Basarab*... ar fi lipsite de originalitatea ideologică pe care i-o atribuie comentatorii ei în ultimele decenii, în momentul istoric în care apare, cartea îndeplinește oricum o funcție particulară, deci originală, în raport cu funcționalitatea universalistă a unor texte similare cu două veacuri înainte. Atunci, o carte, elaborată fie în Constantinopole, fie la Kiev, fie la Tîrnovo, avea o funcție pur spirituală, și era destinată tuturor populațiilor din zona ortodoxă, indiferent de naționalitate sau formație politică. Atunci politicul funcționa pentru religie, acum religia funcționează pentru politic. *Învățăturile*... sînt, totuși, o operă de autor, dar același rol îl joacă în sec. al XVII-lea (cînd avem deja texte românești) tipăriturile slavone din Țara Românească ale lui Matei Basarab. Un *Molitvenic* (1635), o *Psaltire* (1637) tipărite la Cîmpulung sau la Govora, erau programatic orientate de domnitorul român spre mobilizarea etniilor ortodoxe din peninsulă la luptă împotriva dușmanului politic comun[2]. Acestea erau vechile texte care circulaseră sute de ani mai înainte în pure scopuri de credință și de

[1] V. Lazarev. *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, vol. I, p. 73. V. și Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de jos*, București, 1985, p. 5—9.

[2] Vezi, în acest sens, demonstrațiile din lucrarea lui Dan Horia Mazilu: *Udriște Năsturel*, București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

cult, și pe care Matei Basarab le folosește acum în scopuri politice naționale.

Dacă textele slavone se supun unei funcții autohtone, e greu să afirmăm că primele texte românești care apar în aceeași epocă sub influență reformistă ar fi străine de o psihologie națională. Am avea, aici, o sincronizare, cum spunea Lovinescu, cu spiritul occidental. Dar avem o sincronizare în spirit, iar nu o imitație a formelor. Dacă spiritul particularist al Reformei a fost repede admis în țările române (ne referim la emanciparea limbilor profane la cultura religioasă) aceasta se datorează și faptului că deja aici se formase o psihologie națională, determinată de contextul politic regional.

Care să fie sensul cuvintelor lui Coresi din *Psaltirea românească* (1570), reproduse și în *Psaltirea slavo-română* (1577) : „...eu, diconul Coresi, dacă văzui că mai toate limbile au cuvîntul lui Dumnezeu în limba lor, numai noi românii n-avem, și Hristos zise, Matei 109, cine cetește să înțeleagă, și Pavel apostolu încă scrie la Corinth, 155, ...că întru beserică mai vîrtos cinci cuvinte cu înțelesul meu să grăiesc ca și alalți să învățu, decît întunerecu de cuvinte neînțelese într-alte limbi..." [1]. Erau clișee din argumentația reformistă, reluate însă și de mitropolitul Teofil al Țării Românești, în *Pravila de la Govora* (1640) : „Socotit-am că mai toate limbile au carte pre limba lor..." [2] sau în cartea de *Învățături* (1642) de Ieromonahul Melchisedec : „și le-am scos pre limba rumânească, ca să fie de treabă și de folos, nu numai celor ce știu, ce și celor proști ce nu știu" [3]. Sînt pretextele obișnuite pentru a justifica emanciparea limbilor naționale în cultură. Încît primele traduceri au aici, ca pretutindeni, semnificația autohtonizării, a naționalizării unor valori universale. O conștiință națională exista, mai întîi, în plan politic, curînd, prin Udriște Năsturel, în plan lingvistic, apoi cu Ureche și Miron Costin în planul „rasei latine", cum spune Lovinescu... Cum se explică, însă, conviețuirea acestei conștiințe naționale cu ortodoxismul, numit tot de Lovinescu „cel mai activ

[1] Ion Bianu. *Op. cit.*, I, p. 56.
[2] *Idem*, p. 109.
[3] *Idem*, p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

ferment al orientalizării"? Nu altfel decît prin aceea că ortodoxismul însuși, în această epocă, devenise un factor activ, un aliat în cadrul procesului de autohtonizare. Elementul național, mereu mai mult predominant, își asuma acum ortodoxia ca pe o dimensiune, între altele, a modelului său cultural. Aceasta ar fi „deosebirea dintre colectivitatea care are o conștiință predominant orientată spre universalitate — societatea medievală — și colectivitatea cu o conștiință de sine izvorîtă din elementele care o particularizează — societățile moderne întemeiate pe popoare și națiuni" [1]. Spiritualitatea religioasă era, în Evul mediu, trăsătura dominantă a modelului universalist; ea devine acum o dimensiune subsumată în modelul particularist... Situația se va repeta în alte perioade ale culturii române moderne. Heliade Rădulescu va teoretiza un model cultural în care ortodoxismul, „o ecclesie... eminamente națională", se va conforma ideilor revoluției franceze de la 1789. Mai tîrziu sămănătoriștii, îndeosebi gîndiriștii, vor face din ortodoxie o dimensiune specifică a spiritului național românesc. Aceeași semnificație o au ideile ortodoxofile din cultura rusă a sec. al XIX-lea: poporul rus ar fi purtătorul credinței adevărate, „pravoslavnice", și el are misiunea de a readuce popoarele orientului (uneori și ale occidentului) la credința și moralitatea adevărată. E un fel de a supune o cultură universalistă unor țeluri particulare, naționale. Domnitorii români ca și țarii ruși din epoca modernă au năzuit nu o dată la recucerirea Constantinopolului, avansînd ca justificare a orgoliului lor particularist, reîntronarea ortodoxismului în spațiul dominat de „păgînismul" mahomedan. Dincolo de excrescențele acestor teorii și tendințe, faptele vorbesc despre o edificare, în spațiul bizantin, a modelului cultural modern în forme particulare, specifice, în care, asemenea altor întrupări culturale moderne, etnicul, naționalul reprezintă un factor mai unitar și mai stabil decît factorul religios pe care și-l subordonează, acesta devenind în unele regiuni europene (datorită reformelor) destul de eterogen.

[1] Al. Duțu. *Modele. Imagini. Priveliști*, București, 1979, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Orient și Occident.* Pe ce se întemeiază afirmația că vechea cultură română de limbă slavonă ar fi o cultură orientală, spre deosebire de cea modernă care ar fi o cultură de tip occidental? Pe simpla prezență a limbii slavone ca limbă de cultură. Dar limba slavonă nu era limba de cultură a popoarelor slave, ci instrumentul de înrîurire spirituală al culturii bizantine. În ea erau traduse textele biblice și textele de cult religios și includea prea puțin din sufletul original al slavilor. Prin ea s-a produs un „transplant" al culturii bizantine la popoarele slave care, astfel, au renunțat la vechea lor cultură păgînă, afiliindu-se cu totul noii culturi creștine. Pînă în sec. al XVIII-lea, de pildă, nici o influență orientală nu se constată în literatura rusă veche, deși slavii de răsărit au suportat timp de două veacuri și jumătate stăpînirea mongolo-tătară [1]. Amestecul de orient și occident a existat înainte de epoca medievală, în elenism. Din amestecul elenistic s-a născut doctrina creștină, care s-a impus apoi uniform pe tot teritoriul imperiului roman, inclusiv la slavii de est, creștinați în Bizanț, sau la germanii și slavii de vest atașați la Roma. Spiritul creștin medieval tindea spre sinteză, spre un principiu universal care funcționa pe deasupra etniilor, limbilor naționale. E semnificativ că primele texte de limbă germană apar devreme, prin sec. al IV-lea, și constau, se pare, în adaptarea simbolurilor creștine la materialul și mitologia gotică barbară; dar eterogenitatea lor le-a făcut mai tîrziu inutilizabile, încît au fost înlăturate din corpusul de texte al culturii germane medievale, care a adoptat textele romane în limba latină. Așadar, în Evul mediu nu se poate vorbi de elemente orientale în cultură, decît în măsura în care acestea fuseseră moștenite de religia creștină din cultura elenistică. Roma și Bizanțul se întemeiau pe un corpus de monumente culturale identic în esența sa, și neschimbat în fond, pînă tîrziu în Prerenaștere, dacă nu chiar pînă în Renaștere. Nici schisma dintre cele două biserici nu se întîmplă pe motive culturale, ci pe cîteva puncte de tehnică dogmatică. Diferențierea din-

[1] D. Lihaciov. *Poetika drevnerusskoi literaturî*, Moscova, 1979, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

tre Occident și Orient apare tîrziu, o dată cu Prerenașterea, cu filozofia scolastică, dar mai ales cu Renașterea, care descoperă cultura elină, cînd apar curiozitatea și interesul pentru valorile terestre, cînd apare deci spiritul particularist al epocii moderne.

Așadar, cînd vorbim de orientalism și occidentalism în cultura veche, noi aplicăm abuziv și inadecvat trăsăturile epocii culturale moderne, culturii medievale care era destul de uniformă pe ambele laturi ale continentului european. Dacă Bizanțul a rămas întîrziat în raport cu noile elaborări ale spiritului occidental modern, el a întîrziat în medievalism, dar nu în orientalism. Cînd apar elementele orientale sau, mai precis, curiozitatea pentru spațiul oriental? În cultura rusă, destul de tîrziu (sec. XVII), în cultura occidentală, mai devreme, în epoca Renașterii și în iluminism. În literatura română, la cronicari, la Grigore Ureche, de pildă, care amintește de China, India, Egipt, Siria, de obiceiuri și credințe orientale. Dar Gr. Ureche e educat la școli occidentale, ca și Miron Costin, care evocă realități de civilizație italiană, un pămînt cultivat și înfloritor „ca o rodie" etc. Iar interesul pentru China se ivește la Milescu nu numai datorită împrejurărilor biografiei sale, ci și datorită unui apetit mai general pentru inedit al omului de Renaștere care era spătarul moldovean. La Cantemir, interesul se împarte între occident și orient. Ce s-ar putea conchide? Că pretutindeni deschiderea către orient sau occident coincide cu deschiderea spre propriul specific, cu mutația, deci, de la universal spre particular. Tot Cantemir cercetează motivele și obiceiurile vechi din cultura populară românească și le consemnează în *Descrierea Moldovei*, carte cerută și gustată de literații occidentali grație aceluiași impuls, aceleiași curiozități pentru particularitate. Este deci o eroare a se vorbi de orientalism în culturile europene înainte de epoca modernă. Chiar în epoca postrenascentistă, nu putem vorbi prea curînd de influențe propriu-zis orientale nici la popoarele din est, cu atît mai puțin la cele vestice, pentru care orientul reprezenta un simplu obiect exterior de interes exotic. Influențele apar mai tîrziu, și ele nu vin din afară, ci dinlăuntru, prin valorificarea

Scanned with OKEN Scanner

culturilor populare multă vreme ignorate și reprimate de cultura oficială medievală. În folclor, în obiceiurile popoarelor răsăritene, s-au păstrat numeroase elemente din literatura antecreștină, care pătrund acum în literatura cultă și devin predominante, ca factor particular, specific al noilor culturi. E o resurecție a vechiului fond „păgîn" și a psihologiei premedievale, care se întîmplă atît la popoarele din orient cît și la cele din occidentul european, nu fără consecințe uneori nedorite. Una din acestea a fost reînvierea mentalității din eposul eroic prezentă în fondul psihologic antecreștin, și care naște în epoca modernă atitudini de preponderență și superioritate rasială, idei mesianice, ca niște excrescențe ale, altfel, nobilului spirit cultural modern. Dar, revenind, orientalismul nu există în literaturile vechi, ci în cele moderne ale popoarelor est-europene, orientalism înțeles ca etnicism, ca o resurecție etnică în cultură, proprie, în felul lor, și culturilor moderne occidentale.

S-a pus în seama pașoptiștilor tendința de sincronizare totală revoluționară a formelor culturale românești cu cele occidentale. Cercetări mai atente au arătat că, în fond, pașoptiștii români învățau la școala lui Michelet, Quinet, Mickiewicz, lecția despre valoarea națiunilor, a independenței și libertății popoarelor. Ei se adunau într-o strîmtă locuință din Paris pentru a asculta „cetirea istoriei Moldovei". Mai mult, într-o seară „s-a făcut jurămînt la Bibliotecă, din partea tuturor ca între dînșii să scrie și să vorbească numai românește, zicînd că sînt români; chiar și în țară, în adunări fiind, să vorbească numai românește, atît cu damele cît și cu bărbații, ca în chipul acesta să izgonească răul din Moldova și Valachia..." [1] Concluzia e că pașoptiștii, așanumiții „bonjuriști", erau în fond niște autohtoniști, atît în programul estetic, cît și în cel politic. Sincronizarea lor cu Occidentul era o sincronizare în spirit, spiritul occidental modern fiind el însuși un duh al particularului și al concretului. Aceeași este semnificația memorialelor și însemnărilor de călătorie; romanticii în ge-

[1] V. Teodor Vîrgolici. *Scriitori și opere*, București, 1978, p. 65.

neral, pașoptiștii de asemenea, erau „stăpîniți de tentația exoticului". Erau „stăpîniți", cu alte cuvinte, de aceeași curiozitate pentru inedit și particular, încît literatura de călătorie se integrează în aceeași serie de fapte cu interesul pentru folclor, pentru istorie, pentru elementul național. Ei caută specificul altor regiuni geografice și etnografice, cu gîndul ațintit spre propriul lor specific. Dinicu Golescu circula în Occident. Scriitorii occidentali, un Chateaubriand, Lamartine, călătoresc spre Orient. Iar cînd se îndreaptă spre Germania, caută tot ceva exotic sau necunoscut. În Italia îi atrag ruinele, istoria, monumentele antice. Un fapt plin de consecințe e acela că „voiajorii" români se orientează în același timp atît spre Occident cît și spre Orient. Alături de Golescu mai călătoresc în Occident : Nicolae Filimon în Germania ; Alecsandri la Paris, Veneția, Salzburg, Genova, Pisa, Napoli, Lemberg etc. Cu aceeași dispoziție, tot Alecsandri vizitează însă Marocul, Teodor Codrescu, D. Ralet merg și scriu despre Constantinopole și Bulgaria, iar Bolintineanu întreprinde călătorii în Palestina și Egipt, „pe Dunăre și în Bulgaria", în Asia Mică, la românii din Machedonia și la Muntele Athos etc. Se desprinde o idee remarcabilă, anume că în momentul deschiderii spiritului românesc spre exterior, deschiderea se produce în toate direcțiile : spre Occident ca și spre Orient, spre Nord ca și spre Sud. Și toate coincid cu deschiderea spre interior, spre sine însuși a sufletului românesc. Aceiași autori călătoresc în spațiul Țărilor Române și scriu „însemnări" și impresii din aceste peregrinări prin propria lor patrie. *Piatra Teiului* și *Stînca Corbului* de Alecu Russo, *Impresiuni de călătorie în România* de Al. Peliman, *Impresii de călătorie în Moldova* de Pantazi Ghica, *Călătorii în Moldova* de Dimitrie Bolintineanu. Deloc întîmplător, același demon al cunoașterii „exoticului" se exercită simultan asupra valorilor străine, cît și asupra celor autohtone. Deschiderea în exterior determină, e drept, mișcarea internă, dar răsucirea conștiinței naționale spre ea însăși determină la rîndul ei interesul pentru realități eterogene.

Scanned with OKEN Scanner

Avem, așadar, la pașoptiști, aceeași concordanță cu modelul occidental modern, care în planul culturii presupune tendința spre originalitate și exclude imitația. O admite poate în planul civilizației? Dar formele de organizare social-politică sînt niște scheme foarte generale, în care se desfășoară viața unui popor sau altul la un moment dat, cu aspirațiile, obiceiurile și tendințele lui spirituale. Republica ateniană servește scopurilor individualiste ale cetățenilor ei, regatul spartan unor țeluri centraliste și antiindividuale. Imperiul roman antic reprezintă un conglomerat de culturi și credințe eterogene, imperiul bizantin sau cel romano-german impun popoarelor o cultură, o credință religioasă unică. Există totuși un raport de determinare, sau de corespondență între modelul cultural și forma de guvernămînt. O cultură universalistă se realizează ideal într-o formă de stat imperială și într-un sistem politico-economic întemeiat pe stratificarea păturilor sociale. Modelul cultural modern pretinde descentralizarea politică și egalizarea păturilor sociale. Din acest unghi, revoluția pașoptistă se voia, într-adevăr, un act de sincronizare radicală cu structurile politico-economice occidentale. Aceste „forme" urmau să creeze cadrul optim pentru emanciparea spiritului nou, individual și original, atît în creația culturală cît și în viața socială. Din acest unghi deci, al strictei civilizații, prin care se înțelege organizarea politico-economică, Principatele române întîrziaseră în medievalism sau, în acest plan, se poate admite termenul: în orientalism. Într-adevăr, revoluțiile engleză și franceză din sec. XVII—XVIII stabiliseră un curs nou civilizației occidentale, diferit de structura societății medievale, romane sau bizantine. Or, țările vechiului Bizanț stăruiau încă în sistemul politic autocrat, devenit acum oriental: oriental nu numai prin neaderența la structurile politice occidentale, dar și prin adaosul unui strat gros de orientalism autentic, din arsenalul sistemului social otoman, și prin influența nefastă a fanariotismului puternic orientalizat la rîndul său din punct de vedere politic. Ceea ce nu poate fi admis din teoria lovinesciană este disocierea literaturii de civilizație în perioada postpașoptistă, fo-

Scanned with OKEN Scanner

losind criteriul regional conform căruia scriitorii moldoveni ar fi paseiști, iar oamenii politici munteni, revoluționari. În consecință, cei mai mari scriitori din epoca modernă ar ilustra spiritul retrograd, de la Kogălniceanu, Russo, Alecsandri, Negruzzi la junimiști, sămănătoriști și poporaniști. Or, nici interesul pentru folclor, nici interesul pentru istorie, nici orientarea spre limba autentică a poporului nu sînt dovezi de regresiune, ci dimpotrivă, semnele modernității, care caută să pătrundă în adîncul autentic al particularului. Ei sînt scriitorii reprezentativi atît pentru spiritul național, cît și pentru gradul cel mai înalt de exprimare a individualității în creația literară. S-ar putea spune, mai mult, că formele de civilizație împrumutate de către munteni vin să creeze cadrul social corespunzător și adecvat spiritului cultural care se emancipase cu mult înainte, cu „Dacia literară", cu Școala Ardeleană și chiar cu cronicarii sec. al XVII-lea, moldovenii Ureche și Miron Costin, care, așa cum arată Lovinescu însuși, se contaminaseră primii de sensul particularist al culturii occidentale. Civilizația trebuia adusă în concordanță cu cultura și nu invers.

* * *

5. *Periplu psihologic.* Așadar, spiritul originalității, introdus sau apărut într-un fel sau altul în spațiul culturii române, începe să lucreze, cum era firesc, nu uniformizînd, ci diferențiind. Ca un spiriduș el scormonește prin toate adîncurile sufletului național și-i scoate la iveală, rînd pe rînd, toate rezervele și particularitățile. Umblă, semnificativ, mai întîi prin istorie și descoperă că poporul român are o existență în timp îndelungată și glorioasă : cronicarii, Școala Ardeleană. Umblă prin substraturile limbii naționale și descoperă, în folclor și în limba vechilor texte românești, comori artistice necunoscute : Alecsandri, pașoptiștii, Eminescu. Vrea să fie mai repede „nou" și atunci recurge la „imitația" formelor literare : cu unii romantici și cu primii simboliști. Vede apoi că acesta nu e particularul său și se întoarce din nou asupră-și : cu sămănătoriștii și poporaniștii. Originalitatea e tot înlăuntru, în

ce este mai stabil, mai nealterat de influențe, în spiritul țărănesc și popular. Dar spiritul autohton trebuie explorat în profunzime și pentru asta e nevoie de instrumente eficiente. Preia atunci nu „formele" moderne de poezie, ci procedeele și tehnica ei, cu care scriitorii, marii scriitori interbelici sapă adînc în sufletul național. E momentul cel mai fertil pe care îl atinge, în evoluția sa, ideea de originalitate. Dar acest demon fără stare și fără odihnă nu se oprește pînă nu-și joacă sie însuși cîteva feste. Sătul de exemple străine, vrea să fie numai el singur, unic, inconfundabil și crede că se află astfel în credința și în cultura tradiției medievale ; în ortodoxie, uitînd că ortodoxia exprimă o universalitate, nu o individualitate, și de unde urmărea particularul nimerește în general. Nu invocarea creștinismului constituie eroarea „gîndirismului", ci invocarea lui unilaterală. Ortodoxismul poate fi, desigur, o dimensiune a spiritului național, dar nu singura. Un general este egal cu un general, pe cînd două generaluri se pot *intersecta* într-un chip particular, original. Or, evoluția culturii române moderne, prin accentul îndreptat asupra spiritului laic, a descoperit mai multe dimensiuni din care se constituie specificul românesc : spiritul comuniunii cu natura, un anume simț al măsurii, adică rațiunea, alături de creștinism, iată cîteva generaluri din a căror intersecție s-ar fi putut naște spiritul autohton românesc. Izolînd ortodoxia de alte însușiri ale sufletului național, „gîndirismul" a ajuns firesc să nege însuși termenul și valoarea termenului de originalitate, individualitate, simboluri ale spiritului democratic, particularist modern. În aceeași contradicție se află filozofia trăirii, atunci cînd pornește de la ideea creației spirituale ca rod al unei trăiri unice, inconfundabile, ca apoi să respingă ideea de originalitate și capacitatea de creație a maselor, creația fiind rezervată, în chip neargumentat, unei elite de inițiați.

Atunci, duhul originalității, căci el dirijează, în această epocă, toate tendințele spiritului cultural românesc, recurge, invers, la negarea oricărei forme de generalitate : generalul ortodoxiei, al religiei în genere, generalul rațiunii, matricea națională, și se scufundă,

C-da 155 coala 22

Scanned with OKEN Scanner

cu avangarda literară, în iraționalul pur, în scindările și efemeritățile eului. Este experiența limită a originalului care descoperă că în aceste bucăți de Eu nu e nimic original ci, mai curînd, o uniformitate a increatului, a nestructuratului.

Un lucru apare cu adevărat nou în această perioadă, și anume tocmai o rezervă față de noutate, de originalitate. Rezervă ce se manifestă, cum am văzut, din mai multe direcții, dar care e formulată cu subtilitate la marii scriitori interbelici. Iată cîțiva creatori care nu seamănă deloc unul cu altul și pe care-i distingi, pe fiecare, dintr-o frază sau dintr-un vers: Arghezi, Barbu, Blaga, Philippide, Călinescu... Observi, citindu-i paralel, că originalitatea nu e nicidecum o vorbă goală. Dar, ciudat, sau poate semnificativ, ei sînt aceia care se referă adesea cu dispreț la termenul de originalitate. Plini de personalitate, tumultuoși, liberi de orice norme sau formule preconcepute, ei afirmă repetat că opera, cu inedițul ei cu tot, nu apare decît printr-o relație cu ceva ce depășește individualitatea, cu un general. Iar, astfel, spiritul critic românesc, integrat dintotdeauna spiritualității europene, ajunge odată cu ea la o anume criză a conceptelor literare moderne, care nu e atît un impas cît un moment de reculegere spirituală, necesară unei noi elaborări, sau remodelări culturale. Nu e deci o criză, ci o surpriză pe care spiritul european modern și-o face sieși, și care poate fi formulată astfel: cu cît se caută mai stăruitor în particular, cu atît se află mai mult în general. Și așa cum se descoperă în propria sa creație, la fel se întîlnește pe sine în creația altuia, în alte literaturi naționale moderne, ca și în vechile culturi [1]. Încît e momentul să relevăm un paradox al culturilor moderne și anume că ele sînt mai deschise sugestiilor din afară decît culturile medievale. Acestea se refuzau contactului cu literatura antică și chiar influențelor dintre ele. Astăzi privim cu încredere spre toate culturile moderne, spre cele antice și medievale de asemenea. Particularul se dovedește mai deschis decît universalul. Absoarbe to-

[1] C. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iași, 1973, p. 263—264.

Scanned with OKEN Scanner

tul, dar rămîne el însuși, ba crește, se particularizează mai mult prin asimilare. Literatura română și literaturile est-europene sînt în acest sens elocvente : numeroasele sincronizări întîmplate în ultimele două secole n-au făcut decît să alimenteze, să stimuleze mai puternic spiritul autohton. Particularul literaturilor moderne are paradoxala însușire de a integra experiențe diferite, fără a se integra acestora. Astăzi citim nu numai scriitori europeni, dar autori din toate continentele lumii : scriitori crescuți fie în jungla africană, fie în stepele asiatice sau în îndepărtatul extrem orient. Vorbesc fiecare despre ei înșiși, despre viața lor, dar dincolo de factorul exotic vorbesc despre ceva mai mult, vorbesc parcă chiar despre noi. În plus, cercetătorii antichităților izbutesc să ne explice și să ne apropie spiritualiceşte operele culturilor arhaice al căror sens părea definitiv pierdut pentru noi. Ceea ce nu admitea omul medieval, creator de cultură universală, adică legitimitatea altor culturi, antice, asiatice, admite omul modern, creator de cultură particulară. Iar acest larg orizont de recepție nu ne stîrnește nicidecum sentimentul sau teama de contaminare, de imitație, întrucît literaturile moderne își au generalul în ele însele, universalul izvorăște din adîncul particularului, ci nu li se impune din afară. Creatorul modern, original, descoperă în sine însuși o conștiință universală, prezența unui general în care încape toată lumea cu diversitatea ei. O conștiință pură, asemenea acelui *atman* din gîndirea indiană. Acest *atman*, generalul din individ, alături de *karman*, nu e străin de unele elaborări ale spiritului european modern, deși a fost înțeles uneori într-un chip sui-generis. Din *atman*, *karman* și, mai ales, din *yoga faptei*, europeanul modern a tras o concluzie pe măsura sa : libertatea se află în *faptă*, în *acțiune*, „dincolo de bine și de rău". Dar „dincolo de bine și de rău", prezent în textul indian *Bhagavad-Gita*, însemna „dincolo de binele și răul" izvorît din simțuri, din pasiuni și din egoism, iar *yoga faptei* însemna fapta izvorîtă din conștiința pură *(atman)* eliberată de „fructul faptei", adică de binele și răul simțurilor. Pentru european, s-a tradus adesea, în filozofia vitalistă, exact

Scanned with OKEN Scanner

invers, ca faptă a instinctului, a simțurilor, împotriva rațiunii kantiene, sau a iubirii creștine, care fuseseră conștiința pură, eliberată de pasiuni a europeanului. Această conștiință pură *(atmanul* european) muta noțiunile de bine și rău în plan moral, nu în planul simțurilor *(karman)*, incompetent moralmente. Ecuația din filozofia indiană e întoarsă pe dos în filozofia europeană modernă. Eliberat de „binele și răul" dorințelor, indianul ajungea la binele moral. Invers, eliberat de binele și răul moral, europeanul ajunge la acțiunea liberă a instinctului, în care crede a depăși dualitatea „rațiunii practice". Din *karman*, indianul urcă în *atman*; din *atman*, europeanul modern se coboară în *karman*.

Dar trecut și prin școala vitalismului, spiritul modern ajunge, cum s-a observat mai sus, în fața acestei descoperiri și anume, că dincolo de culoarea, forma, expresia sa particulară, se află un *Sine* mai adînc, care îl descumpănește întrucîtva, pentru că îi anulează pretenția unicității, dar îl și atrage în bună măsură, întrucît îl pune din nou în contact cu *Celălalt*, cu alt om, cu alte națiuni, cu omenirea și cu universul. Trăind un timp în iluzia unicității sale, s-a trezit de multe ori în conflict cu lumea, s-au stîrnit în el dorințele de expansiune, de suprimare a *Celuilalt*, cu consecințele dramatice, mergînd pînă la violență și războaie catastrofice între indivizi, rase și națiuni. Află acum că nu e singur, nici străin de alții, că în el însuși se află ceilalți, „les autres", „les inconnus". O nouă problemă se ridică în fața europeanului: cum să împace „eul" cu „lumea", individualul cu universalul, particularul cu generalul. S-au formulat deja soluții teoretice variate: una propune să ne întoarcem la spiritualitatea dogmatică medievală, prin renunțarea la sensul particularist al culturilor moderne. Altele, în prelungirea filozofiilor naturii, îndeamnă la suprimarea dualității specific europene, dintre spirit și natură, tot prin reîntoarcerea la vechile atitudini din culturile sincretiste orientale. Teorii mai recente propun, la fel de radical, să renunțăm la cuceririle culturii europene, la morala creștină, dar și la cea raționalistă, care ar fi creat un

fals spirit de egalitate între indivizi și națiuni, și să ne lăsăm în seama unei dezvoltări a speciei umane în funcție de rezervele codului genetic care distinge între indivizi și rase superioare și inferioare. Viața în inegalitate va fi mai fericită decît viața în regimul falselor concepții europene egalitariste. S-ar deduce că rațiunea și morala europeană ar fi creații picate de aiurea iar nu elaborări izvorîte din aceeași evoluție a codului genetic uman. Mai nobilă ne pare ideea unei comunicări pașnice între culturi vechi și noi, europene și extraeuropene, din care se presupune a crește în viitor spiritul unificator al omenirii. Spiritul filozofic românesc s-a străduit, la rîndul său, să intuiască sensul trecut, prezent și viitor al umanității. La întrebările și frămîntările menționate mai sus, el poate oferi un răspuns pătruns de o profundă înțelegere a existenței cuprins în filozofia lui Lucian Blaga. El definește condiția ontică a omului ca prezență în orizontul necunoscutului, al misterului, pe care conștiința umană dintotdeauna și de oriunde se străduiește să-l înțeleagă și să-l revele. Ceea ce se poate observa în toate culturile trecute și viitoare. Această conștiință, aflată în avîntul spre cunoaștere, este o conștiință pură, care saltă din orizontul empiric, năzuind spre absolut și spre esențial. Un alt termen al său, *categoriile stilistice*, presupune un complex de factori spirituali, eterogeni, dinamici, de factură subconștientă (în fapt determinați de mediul concret, geografic, istoric, etnic) care transgresează conștiința, cuprinzînd cosmosul într-o imagine culturală inedită, echivalentă cu viziunea specifică a unui popor, a unei epoci istorice sau a unui individ creator particular. Conștiința necunoscutului ne face identici cu toți oamenii aflați în încordatul efort de cunoaștere. Cu categoriile stilistice ne aflăm în planul particularului, mobil, energic, care transformă conștiința contemplativă în act, în faptă. Dar această faptă e transfigurată de conștiința universală, încît ea nu acționează în planul simțurilor. Dimensiunea etică e integrată, asumată. Așa se face că Blaga nu implică în discuție dihotomia morală dintre bine-rău, care e deja devansată în procesul creației. Matricea stilistică pre-

supune o structură activă, dar lipsită de tendința empirică spre „fructul faptei". Atrase în acțiune de conștiința universală, categoriile abisale, cum le mai numește Blaga, sînt aduse ele însele la o puritate a actului, care face inutilă prezența categoriilor morale, disociative numai în domeniul empiricului. Astfel conștiința morală pură, care apărea încremenită, imobilă în filozofia kantiană, devine activă în concret, prin intermediul acestei matrice stilistice, în care se întîlnește *fapta* cu *ideea*, devenirea lumii cu permanența conștiinței universale, diversitatea culturilor cu unitatea aspirației spre cunoaștere a popoarelor, tendința omului de a se regăsi pe sine, unic, dar integrat totodată umanității și cosmosului. În ecuația blagiană: aspirația spre necunoscut + categoriile stilistice, încap deopotrivă dualitatea europeanului și imanența orientală, conștiința morală clasică și *devenirea* în real a omului modern, originalitatea cu universalitatea actelor umane.

Spre modelul culturii și civilizației viitoare nu se va putea trece, evitînd incomodele extremisme, fără a îngloba un concept, asemănător acestuia, izvorît din meditația, românească, a unui român, despre om și univers. Concept înzestrat, pe lîngă virtuțile relevate mai sus, cu o mare capacitate de comprehensiune față de spiritul variatelor culturi de pretutindeni, receptate cu egală simpatie și cu egală îndreptățire axiologică, văzute (dacă folosim, parafrazat, un vers al aceluiași filozof poet) ca o apoteotică „corolă de minuni a lumii".

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ

SUMAR

A. ESEU ASUPRA ORIGINALITĂȚII 7

I. Logica originalității 9
II. Ipostazele originalității 25
III. Ethosul originalității 28
IV. Replica universalului 37

B. CONCEPTUL DE ORIGINALITATE ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ 43

I. *DEBUTUL CRITICII* 43
1. Debutul criticii. Cronicari, Școala Ardeleană, Ion Budai-Deleanu, Ion Heliade Rădulescu, Pașoptiștii 45
2. Spiritul critic I. „Dacia literară" 57
3. Spiritul critic II. Alecsandri, Odobescu, Hasdeu 62

II. *JUNIMEA* 73
1. Titu Maiorescu. Spiritul critic III 73
2. Eminescu și spiritul culturii moderne . . 92
3. Ioan Slavici 106
4. Spiritul critic la Caragiale 111
5. A. D. Xenopol 114

III. *„CONTEMPORANUL" ȘI C. DOBROGEANU-GHEREA* 116
1. Terminologia 117
2. Substanța individualității 124
3. Limite și previziuni 131

IV. *FINAL DE SECOL, ÎNCEPUT DE SECOL* . . . 137
1. Scriitori: Vlahuță, Delavrancea, Coșbuc etc. 137
2. Alte idei în epocă: Duiliu Zamfirescu, Bonifaciu Florescu, N. Petrașcu 147

V. *SIMBOLIȘTI* 151
1. Al. Macedonski 151
2. Șt. Petică 155

Scanned with OKEN Scanner

3. Ion Minulescu 159

VI. *N. IORGA ȘI SĂMĂNĂTORISMUL* 160

VII. *OPINII VARIATE* 170
1. Revizuiri dramatice, convertiri spectaculoase : Chendi, Sanielevici 170
2. Un modernist sui-generis : Ov. Densușianu 173
3. N. Davidescu 175
4. O. Goga 177

VIII. *TEORETICIENI, FILOZOFI AI CULTURII* . . . 179
1. Vasile Pârvan 179
2. C. Rădulescu-Motru 185

IX. *CRITICA ESTETICĂ* 191
1. Mihail Dragomirescu 191
2. Ion Trivale 199

X. *POPORANISMUL — UN MOMENT SINTETIC* . . 200
1. G. Ibrăileanu 203
2. Octav Botez 218
3. D. I. Suchianu 220
4. Izabelá Sadoveanu - Evan 221

XI. *EUGEN LOVINESCU. ÎNTRE ORIGINALITATE ȘI IMITAȚIE* 222

XII. *ALTE CONTRIBUȚII* 231
1. B. Fundoianu 231
2. F. Aderca 233

XIII. *ORIGINALITATEA ȘI SPIRITUL REVISTELOR INTERBELICE* 236

XIV. *„GÎNDIREA". DISCREDITAREA INDIVIDUALULUI* 237

XV. *VARII TEORII GENETICE. ALTE OPINII* . . 245
1. D. Caracostea 245
2. Ion Biberi 248
3. Edgar Papu 249

Scanned with OKEN Scanner

4. Ov. Papadima 251
XVI. *AVANGARDA LITERARĂ. CRIZA CONCEPTULUI DE ORIGINALITATE* 252

XVII. *VIZIUNI COMPLEXE, INTERPRETĂRI NUANȚATE* 260
a) Critica democratică și estetică 261
1. Paul Zarifopol, M. Ralea, Liviu Rusu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, O. Șuluțiu 261
2. G. Călinescu 271
3. Tudor Vianu 281
4. Șerban Cioculescu 285
b) Marii scriitori interbelici 290
1. Tudor Arghezi 290
2. Ion Barbu 293
3. Al. Philippide 297
4. Camil Petrescu, Ion Pillat, Ion Vinea, V. Voiculescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian 301
c) Lucian Blaga. Individ și cosmos 309

C. MODELE CULTURALE ÎN ZONA BIZANTINĂ 317

D. SUMAR 343

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1988. Bun de tipar : 13.12.88
Coli tipo : 22,75

Tiparul executat sub c-da 155 la
Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE ORIGINALITATE ÎN CRITICA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Timpul și spațiul cultural pe care se aplică cercetarea e cuprins între 1800 (în **Țiganiada** apare prima dată termenul de „orighinal", cu sensul actual) pînă la ultimul război mondial ; în plan ideatic, pînă la avangarda literară, în manifestele căreia conceptul de originalitate își epuizează toate semnificațiile. A fost viața vie, bogată, tensionată a termenului, polarizînd în jurul lui mai toate ideile criticii românești timp de un secol și jumătate. După război intră ca o zestre comună, alături de alți termeni consacrați, în limbajul criticii literare.

Scanned with OKEN Scanner